МАРЛЕН ДИТРИХ

Жан Паван

ЖЗЛ — МАЛАЯ СЕРИЯ

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

«Каждый мужчина больше интересуется женщиной, которая интересуется им, чем женщиной, у которой красивые ноги», — говорила великая Марлен Дитрих (1901–1992). В истинности этих слов не приходится сомневаться, ведь уже после выхода в прокат фильма «Голубой ангел» весь мир был у ее ног. Не стали исключением и знаменитые люди. Немецкий писатель Эрих Мария Ремарк и французский актер Жан Габен были ее любовниками, а с Эрнестом Хемингуэем на протяжении многих лет она поддерживала дружеские отношения. В тесном содружестве с гениальным режиссером Джозефом фон Штернбергом она создала легендарный образ и сама стала легендой. Марлен прославилась, снявшись за пять лет в семи его фильмах, и это были лучшие фильмы, в которых проявилось ее неувядающее и по сей день очарование.

- Ж. Паван. Марлен Дитрих
  - БЕРЛИНСКАЯ ЗАКВАСКА
  - ДЖОЗЕФ ФОН ШТЕРНБЕРГ
  - «ГОЛУБОЙ АНГЕЛ»
  - «МАРОККО» И «ОБЕСЧЕЩЕННАЯ»
  - «ШАНХАЙСКИЙ ЭКСПРЕСС» И «БЕЛОКУРАЯ ВЕНЕРА»
  - «КРОВАВАЯ ИМПЕРАТРИЦА» И «ДЬЯВОЛ — ЭТО ЖЕНЩИНА»
  - ГОЛЛИВУД И ДРУГИЕ
  - ВОЙНА И ПОСЛЕВОЕННОЕ ВРЕМЯ
  - СЦЕНА И ФИНАЛ
  - ИЛЛЮСТРАЦИИ
  - ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА МАРЛЕН ДИТРИХ
  - КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ
  - ФИЛЬМОГРАФИЯ
  - ДИСКОГРАФИЯ
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6

○ 7

Ж. Паван. Марлен Дитрих

Какая разница, что говорят люди?

Таня (к/ф «Печать зла»)

БЕРЛИНСКАЯ ЗАКВАСКА

Мария Магдалена Дитрих родилась в пятницу 27 декабря 1901 года в десятом часу вечера в пригороде Берлина Шёнеберг, ставшем сегодня фешенебельным районом на юго-западе германской столицы, в доме 53 по улице Седанштрассе (сейчас это улица Леберштрассе, 65). Сначала домашние звали ее Лени или Лена. (Далее в книге она будет фигурировать под именем Лена, в частности для того, чтобы подчеркнуть колоссальную разницу между ней и ее современницей и соотечественницей

Лени Рифеншталь, оставшейся в истории XX века как автор примечательных с художественной точки зрения, но пропагандирующих нацизм, фильмов.) В дальнейшем мать Лены забавлялась, называя иногда дочку Паулем: так она хотела назвать сына, которого очень ждала, но не дождалась.

Настоящую дату рождения той, которая со временем соединит два своих имени в еще одно уменьшительное имя Марлен, враждебно настроенная берлинская пресса разузнает и с явным злорадством предаст огласке более чем через полвека, весной 1960 года, после ее возвращения на немецкую сцену. Таким не очень красивым способом была исправлена маленькая неточность, которую позволил себе Голливуд, когда начинал работать с Дитрих, и которую позже она сама, так сказать, легализовала при других обстоятельствах, за что ей и досталось много лет спустя от немецких журналистов. В 1937 году она получила американское гражданство и в 1944 году поступила на военную службу в армию США под именем Марии М. Зибер, поскольку носила фамилию мужа. При оформлении военных документов она официально указала 27 декабря 1904 года как дату своего рождения, таким образом, сделав себя моложе на три года.

Рожденная под знаком Козерога — асцедент в Деве, она отдавалась работе одновременно размеренно и исступленно, расчетливо и самоотверженно. По гороскопу ее знак соседствует с V домом, домом, ведающим игрой и любовью, он находится под влиянием Солнца, Марса, Сатурна и Юпитера. Ее VII дом, определяющий брачные союзы, — в Рыбах, знак, под которым родился Рудольф Зибер, ставший ее мужем в 1923 году, и с которым она рассталась, но не развелась. Нептун, отвечающий за мечты и иллюзии, и Плутон, в чьем ведении превратности судьбы, а также обаяние и привлекательность находятся в ее X доме, влияющем на профессию. В гороскопе Марлен этот дом расположен в Близнецах, знаке двойственности и масок, а также знаке, под которым был рожден Джозеф фон Штернберг.

Астрология — это игра на сомнительных и случайных совпадениях, к которой прибегают, когда хотят что-либо подтвердить, приводя в качестве доказательства то, что и так очевидно. На каком-то этапе своей жизни Марлен ею очень увлеклась, особенно после того, как в 1942 году ее личный астролог Кэрролл Райтер предупредила актрису о возможности несчастного случая. Предсказание оправдалось: она повредила ногу, спасая от падения ребенка, которого держала на руках во время съемок одного из самых неудачных своих фильмов «Так хочет леди», оставившего воспоминание о себе только в связи с

этим инцидентом, попавшим в поле зрения прессы, да еще благодаря необыкновенно элегантным платьям, созданным Ирэн[1]. Не желая слишком часто употреблять слово «звезда», скажем, что ведем речь обо всем этом только потому, что Дитрих верила в судьбу.

Впрочем, еще и потому, что, согласно распространенному мнению, судьбу любого человека, независимо от того, знаменит он или нет, определяют не только звезды, но еще и он сам. Иными словами: у каждого человека есть возможность найти и реализовать свое предназначение и вырваться из среды, к которой он принадлежит. И только ему решать, полагаться ли на звезды или брать дело в свои руки.

Если решаешь действовать, то сначала надо попробовать изменить существующую реальность при помощи воображения и представить, что же тебе надо. Это, видимо, единственный способ найти себя, свой образ и совершенствовать его, поскольку именно тщательная проработка образа все больше и больше будит дремлющее воображение. В книге «Азбука моей жизни», написанной любопытным старомодным языком и опубликованной в 1961 году, в которой смешались самые разные мысли, рецепты и наставления, Марлен дает следующее определение воображению и создаваемым при его помощи образам: «Это ключ, который открывает любые замки. Но он отнюдь не волшебный. Это вполне конкретная вещь, и для того, чтобы заставить его работать, требуется большое умение». Кстати говоря, Дитрих в переводе с немецкого означает «отмычка».

Ее родители — отец Луи Эрих Отто Дитрих, родившийся в 1867 году, и мать Вильгельмина Элизабет Жозефина Фельзинг, родившаяся в 1876 году, поженились в декабре 1898 года. Ее старшая сестра Оттилия Жозефина Элизабет, которую дома звали Лизель, родилась 5 февраля 1900 года. Кроме Лизель и Лены детей в семье не было.

Предки Луи Дитриха, французские протестанты, обосновались в Бранденбурге в начале XIX века. Его отец держал гостиницу и скончался в 1898 году, а мать умерла, должно быть, в 1918-м. В 90-х годах XIX века Луи служил в кавалерийском полку, а затем получил звание офицера полиции, и его направили служить в четвертый округ, в Шёнеберг.

Жозефина Фельзинг происходила из зажиточной семьи берлинского часовщика, чья мастерская, основанная в 1820 году, находилась по адресу: улица Унтер ден Линден, 20. За Жозефиной дали значительное приданое. После смерти отца в 1920 году семейное дело взял в свои руки ее младший брат Виллибальд (дядя Вилли).

Луи Дитрих считался красавцем-мужчиной и слыл ветрeником. Женившись в возрасте тридцати лет, он, казалось бы, должен был остепениться. Однако после рождения младшей дочери он перестал уделять внимание семье и больше не разделял брачное ложе со своей молодой женой.

Впоследствии у Марлен в значительной степени проявится дар обольщения, которым обладал ее рано покинувший семью отец. Но, подражая отцу, она тем не менее будет действовать решительнее и откажется от физической близости с мужем, Рудольфом Зибером, сразу после рождения их единственной дочери Марии, которая уже после смерти матери опубликует ее биографию, где в числе множества других нелицеприятных фактов раскроет и эту интимную подробность. Однако единственной чертой своего характера, которую Марлен считала унаследованной от родителей и развитой ими, была вовсе не ветреность, а наоборот, дисциплинированность и чувство долга, и в этом она стремилась быть похожей на отца, ведь она, по ее собственному выражению, — дочь солдата, что, бесспорно, звучит более красиво, нежели «дочь полицейского». Но немецкая точность и пунктуальность были привиты ей, скорее, Жозефиной, которую как раз и можно сравнить с солдатом и чьи приказания следовало неукоснительно выполнять. Впрочем, следует отметить, что Луи был награжден за службу медалью.

Эти два качества: легкость отцовского характера и властность матери — без противоречий и разногласий прекрасно сочетались в сильной личности Марлен Дитрих. Более того, эти наследственные черты слились воедино только в одной из двух дочерей (или, как ей хотелось бы, даже единственной). Она была обольстительна, как отец, и склонна к самопожертвованию, как мать. Но, будучи от рождения более красивой и темпераментной, нежели ее старшая сестра, и всегда пользуясь этим, Марлен дошла до того, что в своих «Воспоминаниях» вообще не сказала ни слова о существовании Лизель.

Личность формируется семьей и, в целом, сословием, она воспитывается на семейных преданиях, в них черпает силы, даже если эти предания не совсем достоверны, и учится хранить тайны, которые существуют в каждой семье. «Должно быть, она обладала фантастической энергией, благодаря которой смогла вырваться из своей среды и оставить о себе память в истории» — так отзовется о Дитрих в своей биографической книге Джозеф фон Штернберг. Работая вместе с Марлен (она снялась в семи его фильмах) и вспоминая о ней с явным уважением, он проводит параллель между ней и собой, хотя в отличие от Марлен, выбиравшей между тем, жить ли ей в соответствии с

буржуазными принципами своей среды либо порвать с нею, ему пришлось открывать в себе свой талант, выбиваясь из нищеты, в которой он жил с детства.

Хорошо известна фотография Марлен в возрасте четырех или пяти лет. Маленькая девочка сидит в красивом деревянном кресле, аккуратно скрещенные ножки не достают до пола, она утопает в кружевах белого платья, лицо обрамлено белокурыми волосами, схваченными двумя лентами с бантами, большая круглая шляпа, слегка сдвинутая назад, создает впечатление короны или ореола, строго очерченный подбородок, высокие скулы, слегка выпуклый лоб, четкая линия носа, спокойный рот: тонкие губы — без улыбки, но и не сжаты, бледное лицо — в полутени, одновременно внимательный и мечтательный, лучистый и погруженный в себя взгляд великолепных светлых глаз. Невзирая на крупные черты лица, эти глаза кажутся большими и поэтическими. Очаровательная фотография, вызывающая восхищение и нежные чувства, которые обычно испытывают родители к своим маленьким детям. Говоря объективно, Лена — прелестный ребенок. В будущем перед ней встанет задача сначала не потерять, а потом повысить эту оценку и вызвать всеобщий восторг. Только так можно стать тем, кого в Америке называют «легендой», а во Франции — «мифом», термины, подразумевающие вымысел, фантазирование.

Фотография, на которой запечатлена детская красота Марлен, сделана в период, когда в ее семье происходили события, ставшие известными после выхода в 2003 году небольшой по объему, но подробной биографии «Дитрих», написанной Мален Шеппард Скрвед. О них долгое время умалчивали либо их искажали в жизнеописаниях знаменитой актрисы. В 1906 году ее родители разъехались и начали жить раздельно. В 1907 году Луи долго лечился от сифилиса. В этом же году он вернулся к Жозефине. Умер он в 1908 году в клинике для душевнобольных. И хотя такая версия его ухода из жизни появилась в автобиографической книге Марлен, вышедшей в 1979 году на немецком языке, дочь актрисы Мария Рива в своих объемных мемуарах «Моя мать Марлен Дитрих», опубликованных в 1993 году, уточнила и документально подтвердила другую версию Марлен, согласно которой Луи Дитрих умер в 1916 году, во время Первой мировой войны, находясь на Восточном фронте.

Но что могли знать девочки в 1908 году об истинной причине смерти их отца?

В начале своих «Воспоминаний» Марлен очень красиво описывает, как тоскливо и одиноко было ей, совсем маленькой девочке, в школе. «Все говорили, что я была еще слишком мала,

когда пошла в школу», — поясняет она. Она не указывает точно, когда это происходило, но дает понять, что за год или два до начала войны, оставляя, таким образом, возможность предположить, что в то время ей было не 10 или 12 лет, а 5 или 6. Она тут же упоминает о своей привязанности к учительнице французского языка по имени Маргарита Бреган, которая вскоре после объявления войны была вынуждена покинуть школу и уехать и которая привила Марлен стойкую любовь к Франции. Именно эта любовь побудила ее, например, в 1915 году отнести белые розы из своего сада пленным французам в день национального праздника Франции 14 июля: «Моя страстная любовь к Франции была тайной, но не признавала никаких запретов». Она нигде не упоминает Лизель. Немного погодя Марлен пишет о гибели Луи, но на русском фронте. Она пропускает промежуток в восемь лет и скрывает истинные обстоятельства, в сущности это самая настоящая подтасовка фактов, которая происходит сразу, с самого начала, с первого описания самой себя: поступление в школу и отдаление от семьи, обстоятельства смерти отца и идеализация его образа, умышленное умалчивание существования сестры. Но Марлен приукрашивает, изменяет и перемещает события первых лет своей жизни уже в военные годы не только ради того, чтобы казаться моложе — благодаря этим неточностям, в том числе хронологическим, она прочнее вписывает себя в мировую историю.

В 1906 или 1907 году сестры поступили в школу для девочек имени Августы-Виктории, и Марлен, конечно, права, заявляя, что была слишком мала для того, чтобы учиться. Сразу или немного погодя, но после смерти мужа Жозефина стала работать, чтобы воспитать дочерей, затем она вышла второй раз замуж за друга своего покойного супруга Эдуарда фон Лоша и переехала к нему. Очевидно, свадьба состоялась в августе 1914 года, после объявления войны, в узком кругу лиц, чтобы узаконить существовавшее уже, видимо, много лет положение или для того, чтобы позаботиться о будущем Жозефины, поскольку Эдуард, капитан гренадеров, должен был отправиться на фронт. 20 июня 1916 года в Литве он получил тяжелое ранение и 16 июля скончался на руках у жены, срочно приехавшей в госпиталь к умирающему мужу. Позже Марлен, а затем и ее дочь припишут день и обстоятельства его гибели Луи Дитриху. По правде говоря, Марлен в своих «Воспоминаниях» не указывает точных имен; она не называет ни фон Лоша, ни Луи Дитриха, а просто пишет: «Мой тяжелораненый отец был нетранспортабелен». В конце концов, в данном случае под словами «мой отец» можно свободно

подразумевать «второй муж моей матери». Мария Рива в своей биографии указывает конкретные даты и подтасовывает факты не столь завуалированно: она не отрицает существования фон Лоша, но пишет, что Жозефина вышла второй раз замуж зимой 1916 года, а вторично овдовела в сентябре 1917-го. «Легенды» и «мифы» всегда, без сомнения, создают массу легенд и мифов о самих себе и своей жизни, как правило, малодостоверных и туманных. Надо сказать, эти фантазии, а точнее говоря, искажения фактов, являются великолепным подарком звезд огромному числу лиц, которые еще при их жизни и тем более после их смерти используют эти версии в своих целях: наживаются на них или делают карьеру.

Как бы то ни было, все семейные вымыслы, которые со временем в том или ином виде пересказываются последующими поколениями как желанных, так и нежеланных детей независимо от их звездного или обыкновенного будущего, создаются на основе набивших оскомину ложных истин, суть которых в том, что труд и дисциплина всегда вознаграждаются и спасают в самых тяжелых жизненных ситуациях, они избавят от хандры и уберегут от краха. Но легенды создаются сообща всей семьей или хотя бы с согласия всех ее членов. В дружной семье, где обеих малышек, Лену и Лизель, хотели приобщить к собственным мифам, над этим процессом, со стороны матери, активно трудились их дядя Вилли, младший брат Жозефины, и его жена, тетя Жюли, красавица-полька, на которой он женился после войны. Марлен Дитрих дебютировала в театре и кино главным образом благодаря их поддержке: у дяди Вилли были связи в театральных и кинематографических кругах Берлина. Он сдавал подсобное помещение, принадлежавшее часовой мастерской Фельзинг, кинопромышленнику Оскару Местеру, который в 1903 году создал там первую в городе киностудию. Ну а необыкновенно элегантная и удивительно красивая тетя Жюли служила для Марлен, которая была младше ее всего лишь на год или чуть меньше, образцом того, как надо выглядеть, и у нее начинающая актриса брала напрокат платья.

Со стороны отца помогали блистательная тетя Валли и ее богатый муж Отто Варнхаген. Исходя из сведений, приведенных в книге Марии Рива, тетя Валли довольно быстро появляется в жизни семьи Дитрих, и при этом отмечается, что именно благодаря ей весной 1906 года удалось заказать и сделать у придворного фотографа серию семейных фотопортретов Луи, Жозефины, Лизель и Лены. Та самая фотография, где Марлен запечатлена во всей своей детской красоте, как раз из этой серии. На самом деле полное имя тети Валли — Валеска, а ее девичья

фамилия — фон Лош, и была она сестрой не Луи Дитриха, а Эдуарда фон Лоша. В любом случае, истории было угодно, чтобы тетя Валли подарила в 1912 году Лене на Пасху красивую тетрадь для ведения дневника и записи мыслей. В дальнейшем к ней прибавились другие тетради, все они сейчас хранятся в коллекции Марлен Дитрих в Фонде «Германская кинематека» в Берлине. С тех пор Лена, можно сказать, систематически обдумывала, какой она хотела бы видеть себя в будущем, и, в частности, размышляла о любви, при этом она не считала, что следует растворяться в чувствах другого человека, забывая о себе. В начале 1914 года она стала внимательно прислушиваться к звучанию каждого слога своего двойного имени — имени раскаявшейся грешницы Марии Магдалины. Она переставляла слоги, манипулировала ими, сливая их вместе, и наконец создала себе псевдоним Марлен.

Несколько месяцев спустя, в 1915 году, немецкий солдат Ганс Ляйп, родившийся в 1893 году, сочинит перед тем, как отправиться на русский фронт, стихотворение, посвященное молодой женщине. Он напишет, что стоит на часах возле казарм под фонарем и прощается со своей любимой. Юноша сохранит ее образ в своем сердце вместе с надеждой вновь встретиться с ней на том же месте. Ее имя повторяется в конце каждой строфы: это Лили Марлен *(Lili Marleen)*.

Стихотворение «Лили Марлен» было опубликовано в сборнике в 1937 году. В следующем году 24-летний, но уже известный своими песнями и музыкой к фильмам композитор Норберт Шульце, чья официальная карьера закончилась с падением нацизма, положил это стихотворение на музыку. Песню исполнила и записала Лале Андерсен. Но песня не понравилась Геббельсу как «упаднической и депрессивная». Тем не менее в августе 1941 года по просьбе солдат вермахта ее начинают передавать по радио для Африканского корпуса. После этого «Лили Марлен» получила мировую известность. Она понравилась союзным войскам в Северной Африке, перехватывавшим передачи немецкого радио. В 1944 году Томми Коннор перевел песню на английский язык и ее исполнили Анна Шелтон и Вера Линн.

Марлен Дитрих, приехавшая в апреле 1944 года в Марокко в звании капитана армии США, подхватила песню, но внесла свои изменения и в первую очередь в орфографию имени героини. Она пела свою «Лили Марлен» *(Lili Marlene)* весь последний год войны и с 1953 по 1975 год включала ее в сольные концерты. Эта новая интерпретация, отождествление имени героини песни с именем исполнительницы — гимн самой себе, который соперничал и даже почти затмил гимн, прозвучавший в «Голубом ангеле»: «Я с

головы до пят полна жизни».

Не исключено, что это не совсем совпадение и выбор имени Марлен вместо имени Лена — не случайность, особенно если принять во внимание тот факт, что в наиболее успешном из всех фильмов Штернберга, где снималась Дитрих («Шанхайский экспресс»), вышедшем на экраны Нью-Йорка в 1932 году, ее героиню зовут Магдален по прозвищу Лили Шанхай.

В двенадцатилетнем возрасте Лена, переименовавшая себя в Марлен (как и сестра, после второго замужества матери она носила фамилию фон Лош), училась играть на лютне, а потом на скрипке. Она исступленно предавалась занятиям музыкой вплоть до 1920-х годов. С началом войны Жозефина переехала в Дессау. В 1917 году Марлен поступила в лицей. Там играла на скрипке в школьном оркестре. На фотографии того года она в костюме пирата, размахивая своим инструментом, стоит во главе школьных товарищей, переодетых цыганами и бьющих в бубны. Она все чаще флиртовала с мальчиками и, с каждым днем смелея, задавала себе вопрос, до каких пор она может оставаться благоразумной. Но в еще большей степени ее привлекали женщины, и она по-настоящему за ними ухаживала, как, например, за некоей графиней Герсдорф, а особенно — за Хенни Портен, первой значительной звездой в германском кинематографе[2].

Цветы, пылкие письма и чуть ли не серенады под окнами, естественно, воспринимались Хенни Портен как мимолетный восторг девочки-подростка. Однако Марлен навсегда сохранила в себе юношескую пылкость и восторг. Так, например, в 1950-х годах она точно так же благоговела и поклонялась своему новому кумиру Эдит Пиаф, будучи уже сама кумиром. Но в ее случае сотворить себе кумира и сотворить из себя кумира — потребность, продиктованная честолюбием, и то и другое существовало параллельно, не мешая друг другу.

Весной 1918 года Марлен заболела. Диагноз — сердечная слабость, в качестве лечения ей предписали принимать серные ванны. Вероятнее всего, это была депрессия. За три дня до подписания перемирия, 9 ноября 1918 года, в день отречения от престола Вильгельма II она, согласно документам, обнародованным Марией Рива, делает в своем дневнике следующую запись:

«Почему мне довелось жить в это чудовищное время? Мне бы так хотелось, чтобы моя молодость была счастливой, но вот как получилось на самом деле!.. О, если бы я была хоть чуточку счастлива, мне было бы легче переносить все это!»

Война закончилась в тот момент, когда семья после смерти

Эдуарда вернулась в Берлин. Мать Жозефины умерла в январе 1919 года, оставив дочери наследство, которое быстро растаяло из-за инфляции и трудностей экономического характера в новой Веймарской республике. В искусстве же, наоборот, — это был период расцвета авангарда, который угас с приходом к власти Адольфа Гитлера. Одновременно более свободными стали нравы, и это, без сомнения, одна из причин, по которой Жозефина решила отправить лихую младшую дочь в Веймар.

Приехав в октябре 1919 года в город Гёте и Шиллера, Марлен провела два года в пансионе некоей фрау Арнольди, куда Жозефина приезжала каждые три недели, чтобы помыть дочери голову, словно это был некий ритуал покаяния и очищения, — подчеркивает Марлен в своих «Воспоминаниях». Она записалась в Высшую музыкальную школу и брала частные уроки по классу скрипки у преподавателя из Швейцарии Роберта Райтца, который и лишил ее невинности на диване, довольно гнусно, не вызвав у нее никаких эмоций. Много позже подробные рассказы Марлен об этой не оправдавшей ее надежд дефлорации, а также о других веймарских приключениях и злоключениях с представителями обоих полов вдохновят, так сказать, на вольности ее друга Билли Уайлдера, у которого она снялась в фильме «Зарубежный роман» (1948). И все же ее дневниковые записи той поры свидетельствуют не столько о проказах, сколько о печали и чувстве одиночества. Она много читала, изучала Канта («Его законы были моими законами, я знала их наизусть»), с восторгом открывала для себя Рильке. На протяжении всей карьеры она никогда не относилась к кинематографу с тем почтением и восхищением, которое внушала ей литература и в первую очередь немецкая поэзия. Глубокие нежные чувства, прочное единство взглядов свяжут Марлен с такими писателями, как Эрих Мария Ремарк, Эрнест Хемингуэй, Ноль Ковар, Жан Конто.

Тем не менее в Веймаре ее ждали встречи с блистательными людьми и в том числе с венской красавицей Альмой Малер, в девичестве Шиндлер, бывшей некоторое время любовницей композитора Александра фон Цемлинского и художников Густава Климта и Оскара Кокошки. Через несколько лет, после смерти в 1911 году ее супруга Густава Малера, в 1915 году она вышла замуж за архитектора Вальтера Гропиуса, основателя школы архитектуры и дизайна Баухаус в Веймаре, оказавшей большое влияние на распространение новых тенденций в градостроительстве XX века. Альма Малер, запомнившаяся главным образом под таким именем, окончила свои дни в Нью-Йорке, эмигрировав вместе со своим третьим мужем, евреем по национальности, поэтом Францем Верфелем, в США, где работала

в Голливуде. А в Веймаре она, по всей очевидности, была поражена красотой глаз восемнадцатилетней Марлен. И здесь очень заманчиво сделать предположение, что их неожиданное сближение и восторженные отзывы Альмы свидетельствуют о том, что исключительная женщина, муза и возлюбленная многих выдающихся деятелей искусства своего времени, оставшихся в истории, инстинктивно угадала в будущей кинозвезде родственную душу.

Жозефина тем временем, должно быть, подозревала о возможности возникновения не только духовной, но и других форм близости, к тому же о пансионе фрау Арнольди, безусловно, ходили всякие слухи. Осенью 1921 года она решила забрать дочь домой в Берлин. Дома Марлен продолжала заниматься музыкой, она брала уроки по классу скрипки у частного преподавателя, имя которого — Карл Флеш — она указала в своих «Воспоминаниях», цитируя его любимую фразу, ставшую для нее пыткой: «Бах, Бах, Бах и снова Бах. Восемь часов занятий в день». В результате она перетрудила руку — безымянный палец левой руки — и ей пришлось навсегда отказаться от музыкальной карьеры. Она решила стать актрисой и записалась в драматическую школу Макса Рейнхардта. Марлен выбрала самую высокую цель, но почти все дебютанты в театральных кругах Берлина того времени стремились к этой вершине.

Еврей австрийского происхождения, Макс Рейнхардт в 1905 году стал директором Немецкого театра в Берлине, после войны он увлекся экспрессионизмом и ставил зрелищные спектакли, активно используя и развивая все театральные технические новшества. С приходом к власти нацистов он в 1933 году был вынужден уехать в Голливуд, где осуществил неудачную экранизацию комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь» и встретил кинозвезду Марлен Дитрих, которая в присутствии настороженного Штернберга поведала Рейнхарду, к его большому удивлению, что 12 лет назад в Берлине была его ученицей. Он открыл в Лос-Анджелесе театральную школу, в которой Мария Зибер в течение непродолжительного времени делала первые шаги, следуя по профессиональному пути своей знаменитой матери. Рейнхардт скончался в Нью-Йорке в 1943 году в возрасте семидесяти лет.

В 1922 году в Берлине Марлен действительно прошла прослушивание в школе Макса Рейнхардта. Она читала фрагмент из драмы Гуго фон Гофмансталя «Глупец и смерть» и, в обязательном порядке, отрывок из «Фауста» — молитву Маргариты. Названия этих произведений она упомянула в «Воспоминаниях» и одновременно рассказала, что для прочтения

молитвы ей предложили опуститься на колени на подушечку и это показалось ей смешным. Другие подробности об экзамене мы находим в «Азбуке моей жизни» в главе «Станиславский», режиссер, чью систему она не любила, но на которую опирались в американской школе «Актерская студия», когда период ее собственной славы в кино уже пройдет. «Мои представления о важности внутреннего слияния с ролью коренным образом изменились, когда сидевший в зале Макс Рейнхардт выслушал в моем исполнении молитву Маргариты». По ее словам, мэтр якобы упрекнул ее: «Вы не заставили меня плакать», а она якобы возразила: «Но я плакала, профессор!» Тогда он якобы заявил: «Мне не интересны ваши переживания, я смеюсь над ними. Ваша задача — заставить плакать меня, зрителя. А то, что чувствуете вы, не имеет для меня ни малейшего значения». Однако Рейнхардт в тот момент был в Вене, в любом случае, он никогда не присутствовал на прослушивании абитуриентов. Данное уточнение, среди внушительного потока объемных исследований, дано самым скрупулезным биографом Марлен Дитрих, много работавшим с документами, Стивеном Бахом, который добавил, что она не была принята в школу. Вместе с тем он не опроверг тот факт, что она читала отрывки из произведений Гофмансталя и Гёте, и, хорошо изучив материал, изложил нам версию Марлен про подушечку так, будто сам присутствовал там и все видел своими глазами и слышал собственными ушами. Иногда из-за недостатка сведений или же из-за личного тщеславия биографы, описывая события, цитируют воспоминания свидетелей и дают собственные оценки. В результате число версий растет, и не всегда бывает понятно, где же кончаются слухи и домыслы, поскольку они могут быть включены в биографический и даже в автобиографический портрет. С другой стороны, есть попытки ограничиться общей канвой событий или создать весьма схематичный образ, считая, что в любом случае читатель, увлеченный сюжетом, либо сам составит представление о событиях или персонаже по приведенным сведениям, либо найдет дополнительную информацию.

В любом случае, нужно лишь надлежащим образом описывать безусловно сложную, изменчивую и не стоящую на месте реальность. Помимо литературных произведений самой Марлен Дитрих (а ее воспоминания стоит называть именно так) на сегодняшний день книга Стивена Баха, а также биографический труд Марии Рива, основанный на документальном материале и выпущенный на год позже, являются, без сомнения, наиболее познавательными и полезными в первую очередь для исследователей жизни и творчества Дитрих, поскольку

побуждают распознавать под маской исторической объективности ошибки, неточности и приукрашивание событий и фактов и не повторять их. Но в данном случае историки, проверявшие достоверность фактов биографии Марлен Дитрих, подтверждают, что написанные ею в категоричной форме воспоминания о школе Рейнхардта, по всей очевидности, правдивы. Если же вспомнить утверждение, что не стоит давать волю своим чувствам, а наоборот, нужно умело управлять ими и, всецело владея своими эмоциями, влиять на чувства других людей (со временем она с восхищением будет наблюдать, как владеет этим искусством еще один артист, Луи Жуве), то сама Марлен будет им руководствоваться, без сомнения, не только в театре и кино. Как бороться с пожаром, так и устраивать его надо хладнокровно.

В это время Марлен Дитрих была вхожа в круг известных театральных режиссеров. Видимо, ее красоту оценил драматург Карл Фольмёллер. По его пьесе «Чудо», написанной в 1911 году, Рейнхардт поставил один из самых ярких своих спектаклей; а на ее голос обратила внимание, как говорят, певица кабаре Роза Валетти, которая и представила молодую актрису одному из администраторов Немецкого театра Феликсу Холлендеру, чей племянник Фридрих семь лет спустя, как и Валетти, будет привлечен Штернбергом к созданию «Голубого ангела», и написанная им музыка во многом определит успех фильма. А Фольмёллер станет одним из авторов сценария. Через десять лет Штернберг снова пригласит Фольмёллера принять участие в создании сценария одного из фильмов, снятых им в Голливуде уже без Марлен. Этот фильм — «Шанхайский жест» — единственный из всех фильмов Штернберга более позднего периода, уже без участия Дитрих, столь же очарователен, что и фильмы с ней.

Спектакль, в котором Марлен благодаря Фольмёллеру и Валетти получила свою первую роль и дебютировала в Немецком театре на сцене Малого зала (Каммершпиле) в сентябре 1922 года, тоже имеет некоторое отношение к «Голубому ангелу». Это «Ящик Пандоры» по пьесе Франка Ведекинда, написанной в 1902 году и являющейся второй частью дилогии «Лулу». Одноименный фильм Георга Вильгельма Пабста, снятый в 1929 году, стал одним из последних фильмов немого кино в Германии. Решая вопрос об исполнительнице главной роли, Пабст сделал выбор в пользу американской актрисы Луизы Брукс, предложенной студией «Парамаунт», и отверг показавшуюся ему чересчур зрелой и слишком внешне привлекательной Марлен Дитрих. Это случилось всего за несколько месяцев до того, как она снялась в «Голубом ангеле» в роли Лолы-Лолы. Штернберг не случайно дал

такое имя героине, это был своего рода вызов на соревнование Брукс, Пабсту и Ведекинду. Кстати сказать, голос Марлен, исполнявшей песни Фридриха Холлендера, и ее ноги добавили образу Лолы чарующей силы.

В 1922 году на сцене Каммершпиле Марлен сыграла маленькую роль Людмилы Штайнхерц, а роль Лулу исполнил Фридель Хармс. Пабст в 1925 году в фильме «Улица без радости» снял девятнадцатилетнюю Грету Гарбо, чей голливудский облик, вылепленный «Метро-Голдвин-Майер», стал для Дитрих и «Парамаунт» образцом, на который надо равняться. Некоторые утверждали, что узнавали Марлен в «Улице без радости» среди людей, стоявших в очереди перед мясной лавкой, желая тем самым, без сомнения, подчеркнуть, что она была еще статисткой, которую с трудом можно разглядеть среди массовки, в то время как главную роль играла артистка на четыре года моложе ее. Но позже было установлено, что это не так, а за Марлен принимали некую Герту фон Вальтер, и что не существует ни одного фильма, где бы снимались вместе Дитрих и Гарбо, даже случайно и задолго до пришедшей к ним известности.

Безусловно, всегда очень интересно и забавно выискивать случайности и всякие совпадения. Так, в первом своем фильме «Маленький Наполеон» 1922 года — фантазии вокруг короля Вестфалии Жерома Бонапарта — Марлен получила роль горничной некоей дамы, которую сыграла ее однофамилица: Антония Дитрих. Однако это имя потерялось рядом с именем знаменитости. Ну а Марлен, как говорят, увидев себя впервые на экране, показалась сама себе похожей «на картофелину с волосами». До 1930 года она успела сняться в семнадцати фильмах, но ей доставались в основном второстепенные роли, как, например, в фильме «Принцесса Олала». Она также была занята в двадцати пяти пьесах и представлениях мюзик-холла. В 1928 году Дитрих в дуэте с Марго Лион спела песню, которую записали — это первая звукозапись песни в ее исполнении. Впоследствии Марлен с притворством и в иносказательных выражениях вспоминала о их явно лесбийском дуэте, отмечая, что маленькие букетики фиалок в ее брошке, которую она сама выбрала, были символом объединения мужского и женского начала, но она якобы тогда и не подозревала об этом, потому что была еще совсем молода и наивна. Штернберг, в свою очередь, напишет: «Похоже, Берлин „открыл“ ее еще до моего приезда… Театр был у нее в крови, и она знала все его каверзные стороны… Она была подвержена приступам жестокой депрессии, сменявшимся периодами невероятного подъема. Ее невозможно было изнурить; это она изнуряла других, и с таким

воодушевлением, которого хватило бы на несколько человек».

В конечном итоге первый опыт приносит свои плоды и ничего не теряется и не забывается; робкие шаги станут твердыми на верном пути к поставленной высокой цели. Ну а если про кого и можно сказать, что он открыл Марлен Дитрих, так это, без сомнения, про Вильгельма Дитерле, который в 1923 году дал ей роль простодушной крестьянки с косами в фильме «Человек у дороги» по мотивам рассказа Толстого, а сам выступил в качестве сценариста, режиссера и исполнителя главной роли. В Голливуд Дитерле пригласили примерно в то же время, что и Марлен. Он поменял имя на Уильям и в 1944 году предложил Дитрих роль в своем фильме «Кисмет». А за десять лет до этого они встретились на съемках фильма Рейнхарда «Сон в летнюю ночь». После этой встречи Дитерле снял около тридцати фильмов.

В костюме русской крестьянки с косами Марлен Дитрих снова появилась в фильме «Обесчещенная» (или «Агент Х 27»), где Штернберг одел ее в самые разные наряды и костюмы, в том числе она предстала перед зрителем в комбинезоне летчика. В таком же кожаном костюме, шлеме и защитных очках она уже показывалась двумя годами ранее в фильме «Корабль потерянных» французского режиссера Мориса Турнёра, где играла главную роль. Это было незадолго до Лолы-Лолы. «Голубой ангел» не первый фильм, где Марлен играла вместе с Эмилем Яннингсом[3], их имена были указаны в титрах фильма «Трагедия любви», вышедшего на экраны в 1923 году. А походка Марлен в мужском фраке, эротичная и дразнящая, одновременно и мужская и женская, в ее первом голливудском фильме «Марокко» 1930 года — тоже не новость. Она демонстрировала эту походку во время берлинских праздников, и на замечательной фотографии 1928 года Альфреда Эйзенштадта ее андрогинный шарм читался настолько отчетливо, что можно предположить, будто этот снимок был сделан под руководством Штернберга, но он приехал в Германию лишь в августе 1929 года.

«Без тебя я ничто». Эта фраза, которую Марлен постоянно повторяла тому, кто искренне отрицал мнение, будто «открыл» ее он, лишена, с точки зрения многих, какой бы то ни было двусмысленности, как и не является умышленно завышенной оценкой заявления Штернберга о том, что если кто-то и считал эту женщину мифом, то только не он, и что мифом был он сам, стоя за камерой, а она знала его лучше, чем кто бы то ни было. Или еще одно его искреннее и здравое признание: «Я не сделал из нее другого человека. Каждый видит то, что хочет видеть. И я не дал ей ничего такого, чего бы у нее еще не было. Я только выявил ее красоту и сделал так, чтобы она стала видна всем. Но

поскольку она, без сомнения, была слишком красива, я кое-что скрыл». Но он же пишет: «Вместе с тем я должен признаться, что в некоторой степени несу ответственность за тот ее образ, что создал на экране. Я еще никогда не видел столь красивой женщины, на которую бы совершенно не обращали внимания и недооценивали ее». Данное определение, подразумевающее тот факт, что он мгновенно распознал в ней не только потенциальные ее возможности, но и главным образом высокомерное осознание того, что этим возможностям нет должного применения, можно сравнить с бодлеровским определением денди: «Геркулес, томящийся без дела». В своих «Воспоминаниях», вышедших через десять лет после смерти «Джо», Марлен перещеголяла его и вместе с тем возразила ему в том, что касается их творческого союза: «Он меня создал. Подобное чудо повторилось, по-моему, только один раз, когда Лукино Висконти снимал Хельмута Бергера. Режиссер должен смотреть влюбленным взглядом на образ, который он создает и запечатлевает на кинопленке, только в таком случае этот образ производит потрясающее впечатление».

Если Дитрих, давняя поклонница Висконти, и признала повторение «чуда», то, наверное, потому, что, без сомнения, была польщена явным знаком почитания и уважения в свой адрес, так как Хельмут Бергер в 1969 году в фильме «Гибель богов», переодевшись в женское платье, сенсационно исполнил песню, которую пела ее Лола-Лола в «Голубом ангеле». Четыре года спустя он привлечет к себе внимание удивительным перевоплощением в роли Людвига II Баварского, это чудо, которое только Висконти и никто другой мог сотворить с артистом, причастным к личной жизни итальянского мастера. Главное отличие лишь в том, что настоящая исполнительница роли Лолы-Лолы смогла впоследствии и без Штернберга творить чудеса: и создавать свои собственные образы, и смотреть на них тем влюбленным взглядом, благодаря которому происходит волшебный эффект. «Быть недооцененным» — это, безусловно, личное мучительное переживание Штернберга, которое он переносил и на Марлен. Комплекс неполноценности, как и совершенно противоположный комплекс — превосходства над другими, — могут привести к опасным последствиям: к паранойе и мегаломании, иначе говоря, к мании преследования и мании величия. А распространенное мнение, что комплекс — это признак гениальности, часто оказывается ошибочным. В творчестве основополагающим началом является гениальность, которая в первую очередь в содружестве с интеллектом может подавить комплексы и даже с успехом их использовать. Во всяком случае, мысли о том, что ее недооценивают, посещали Марлен,

безусловно, только до «Голубого ангела». И поэтому смиренное выражение благодарности в адрес Штернберга не всегда выглядит правдиво и звучит искренне только в явно самовосхваляющей формулировке: «Только ты один умеешь показать мои достоинства».

Тем не менее красота Марлен была замечена и оценена еще в Берлине, а далее она лишь была подчеркнута и не столько лично Штернбергом, сколько техническими средствами голливудских киностудий. В Германии никто не замечал ее жизненную силу, энергию. В первых фильмах ее красота, в первую очередь, пожалуй, красота глаз, вполне заметна и запоминается. Но создатели фильмов не могли разглядеть в ней потенциала и подавали ее в кадре на редкость неудачно, в результате она выглядела на удивление медлительной, блеклой, какой-то безжизненной и, видимо, чувствовала себя неловко, ей чего-то недоставало, отчего она казалась то аморфной и апатичной, то робкой и боязливой, а то сдержанной и настороженной, короче, невыразительной. Так, в фильме «Целую вашу ручку, мадам» 1928 года, комедии из светской жизни, с ситуациями, пожалуй, даже не менее смешными, чем в американских фильмах Эрнста Любича, в частности в «Ангеле» 1937 года, лицо главной героини в исполнении мягкой, элегантной и весьма пышной Марлен с томным взглядом пусть даже лучистых глаз лишено живости, как и рука, протянутая для поцелуя чересчур напыщенному Гарри Лидтке.

Штернберг ни минуты не сомневался в причинах этой внешней инертности, позднее он напишет: «Фотограф отвечает за то, что он видит в лице, за все человеческие качества. Если лицо не излучает внутреннего благородства, то в нем должны угадываться, например, тупость, внутренняя пустота или легкомыслие. Но если вдруг не проявляется ничего — ни глупость, ни легкомыслие — значит, этому человеку неуютно на свете и он не нашел такого уголка, где бы ему было хорошо». Рассуждая таким образом по поводу съемочного процесса, где очень важны не только свет, но и движения актера, Штернберг имел в виду и жестикуляцию, которой он уделял большое внимание и придавал огромное значение. Дело не только в том, что жесты должны быть внешне благородными, непринужденными и красивыми. Главное, жестикуляция должна верно выражать внутреннее состояние героя в какой-то особенно острой, напряженной ситуации, независимо от того, неожиданна она или подготовлена заранее, создана искусственно или возникла случайно, в общем, когда в какой-то один возвышенный и неуловимый миг проявляется все мастерство гения.

Фильм, в титрах которого имя Марлен Дитрих впервые стоит рядом с именем Эмиля Яннингса, так же повлиял на ее карьеру и жизнь, как и фильм «Голубой ангел». Ассистента режиссера, занимавшегося подбором актеров для фильма «Трагедия любви», звали Рудольф Зибер. Он родился 20 февраля 1897 года в Богемии в городе Ауссиг. Теперь он жених Евы Мэй, ее отец Джо Мэй — режиссер фильма, а мать Миа Мэй — исполнительница главной роли. В сентябре 1922 года Марлен приходит на киностудию, и когда «Руди» обращает на нее внимание, она тут же «безумно в него влюбляется». В своих «Воспоминаниях» она уточняет: «И я, должно быть, долго оставалась в таком состоянии… Он был красивый, высокий, белокурый, блистательный… все то, о чем только может мечтать девушка… Он был мил, он был нежен, и он внушал мне чувство, что я могла ему доверять. И это чувство останется неизменным все годы нашей совместной жизни. Наше доверие было взаимным и полным». В 1982 году жившая уединенно Дитрих дала интервью Максимилиану Шеллу и прокомментировала это событие иначе. Но что бы там ни было, данный брак, просуществовавший вплоть до кончины Руди в 1976 году, был заключен 17 мая 1923 года после испытательного срока, на котором настояла Жозефина. Молодая чета поселилась на Нассауишештрассе, Руди вынужден часто уезжать из Берлина по служебным делам, у Марлен растет число маленьких ролей как в кино, так и в театре. А потом: «Вскоре я забеременела, как того и хотела». 13 декабря 1924 года она произвела на свет Марию Элизабет, по-домашнему — Хайдеде, которая останется ее единственным ребенком.

Со стороны невозможно судить о том, каков тот или иной брак, потому что брак является единением двух душ, которому нет равных, союзом, куда не допускаются посторонние. Вместе с тем можно сколько угодно рассуждать о необычайном союзе Марлен и Штернберга, поскольку их целью и результатом их единения было создание кинофильма, перевоплощение, показ своего произведения зрителю и выражение самих себя в нем. «В каждой истории всегда есть не только две плоскости, но и еще тысяча граней, и вполне вероятно, что ни одна из них не будет казаться в полной мере достоверной. Что касается моих отношений с госпожой Дитрих, то эта история уже давно рассказана с помощью кинокамеры в наших семи фильмах, и я не удивлюсь, если она вдруг окажется наименее достойной доверия из всех», — писал кинорежиссер, давая тем самым понять, что зритель сам, критически или восторженно размышляя об этих фильмах, может приблизиться к истине. В сущности, любой союз, не только в творчестве, но и в быту, и в любви, — отчасти

преступление, потому что он утверждается и крепнет в ущерб другим людям. И в жертву такому союзу приносятся окружающие, если они вдруг захотят каким-то образом вторгнуться в него. Можно сказать еще серьезнее: это сговор, которому изначально, по определению необходим жертвенный агнец для заклятия внутренних демонов, способных привести к уничтожению сговора и предательству.

Марлен, как нам стало известно из документов, опубликованных ее дочерью, предлагала Руди читать письма, которые получала от своих любовников и любовниц. Она также отправляла ему копии писем, которые писала им. С другой стороны, ревнивые любовники получали отпор, как только пытались поставить ей в вину физическую близость с Руди… «При чем тут ты? Это мой муж!» Что касается жертвенного агнца, то в его роли выступила молодая балерина русского происхождения Тамара Николаевна Матуль, которая стала любовницей Руди вскоре после рождения Марии, то есть после того, как Марлен решила прекратить сексуальные отношения с мужем. Наверное, таким интеллигентным способом был сохранен хотя бы духовный союз, поскольку после физической близости, видимо, часто оставалось чувство неудовлетворенности. «Тами», несомненно, была принесена в жертву нерасторгнутому браку Марлен и Руди, но еще более серьезные жертвы, которыми станут Штернберг, Руди и в каком-то смысле сама Марлен, потребуется принести на другой алтарь — туда, где поют гимны божественной Марлен Дитрих.

Когда снималась «Трагедия любви», Марлен по вечерам была занята в театре, в основном в маленьких ролях, и иногда в один и тот же вечер она ненадолго появлялась на разных сценах: сначала в спектакле «Ящик Пандоры», потом в «Укрощении строптивой», где она играла влюбленную в Гортензио вдову, а роль Катарины исполняла Элизабет Бергнер, которая через 12 лет будет соперничать с Марлен, создав одновременно с ней образ другой Екатерины — русской императрицы — в английском фильме Александра Корды «Екатерина Великая». Он выйдет на экраны всего лишь на три месяца раньше «Красной императрицы». Впрочем, и Марлен в свое время снималась у Александра Корды. В 1926 году она сыграла роль в одном из его фильмов, снятых в Берлине, «Дюбарри сегодня». Итак, в театре Марлен была занята больше, чем в кино, и она сделала небольшой перерыв, всего на несколько месяцев, в связи с рождением Марии. В течение пяти лет она участвовала только в серьезных спектаклях: в современных пьесах Сомерсета Моэма и Бернарда Шоу, а также в пьесах великих классиков. Она — предводительница амазонок в

«Пентисилее» Генриха фон Клейста и Ипполита, еще одна амазонка в пьесе «Сон в летнюю ночь». Она играла также Ильзе в «Пробуждении весны» Франка Ведекинда и Туанетту в «Мнимом больном». Летом 1927 года она на полгода уехала в Вену. Дитрих участвовала в трех постановках мюзик-холла и снялась в главной роли в фильме «Кафе „Электрик“». Со своим партнером, исполнителем главной мужской роли, Вилли Форстом, она была явно в близких отношениях. Оставшийся в Берлине Руди поселил в их квартире Тами, которая с этого момента стала его спутницей жизни и заодно заменила Марии мать.

Вернувшись, Марлен продолжала играть в театре, сниматься в кино и выступать в представлениях мюзик-холла, среди которых была постановка «Это носится в воздухе», та самая, где она, с букетиком фиалок, приколотым к корсажу, пела дуэтом с Марго Лион, это явно дуэт «с подтекстом». 5 сентября 1929 года в мюзик-холле состоялась премьера «Двух галстуков», где режиссером-постановщиком выступил Георг Кайзер, а композитором — Миша Шполянский (написавший музыку к представлению «Это носится в воздухе»). Судя по афишам, в том спектакле Марлен — главная героиня, хотя потом она писала, что у нее была всего лишь одна реплика. В любом случае, это ее последний спектакль перед большим перерывом, поскольку в зале находился Джозеф фон Штернберг. Он пришел посмотреть эту «буффонаду» (по его собственному выражению), потому что в ней были заняты два артиста — Ганс Альберс и Роза Валетти, уже приглашенные для участия в его новом фильме. Таким образом, он в первый раз увидел Марлен Дитрих «во плоти» (ему показывали ее фотографии, но они не произвели на него впечатления). А с 4 ноября снимается «Голубой ангел».

Теперь же попытаемся бегло проследить другой путь, который начался чуть раньше, с успехом продолжился в Голливуде и в конце концов привел к необычайному творческому союзу.

ДЖОЗЕФ ФОН ШТЕРНБЕРГ

Йонас Штернберг родился 29 мая 1894 года в Вене. Его родителей звали Моисей и Серафина. По некоторым данным, Серафина — в девичестве Зингер — в молодости выступала, как и ее родители, в цирке, она ходила по проволоке. Моисей женился на ней против воли своей семьи уже после появления на свет Джо.

«Мой отец, мужчина исключительно крепкий, часто применял ко мне силу» — так писал в своих мемуарах, изданных в 1965 году под названием, заимствованным у фильма, выпущенного на студии Томаса Эдисона в 1901 году, «Веселье в китайской прачечной», тот, кто стал Джозефом фон Штернбергом. Под таким названием он, разумеется, в шутку, подразумевал Голливуд. «Возможно, что мой отец, ослепленный яростью, не отдавал себе отчета в том, что делал. Мало кто из нас не теряет рассудка в подобные моменты. Он так колотил меня, что я начинал скулить, как собачонка. Завершив наказание, он протягивал мне руку, которой только что избивал меня, и я должен был поцеловать ее в знак глубокого уважения к традициям». Таким образом были посеяны зерна садомазохизма, но также и заложены зачатки гениальности. Вышеописанное целование руки в знак покорности и смирения унижает человеческое достоинство, но вместе с тем его можно расценить как знак настоящей благодарности за обучение уму-разуму. Но в данном случае вследствие постоянных побоев ребенок замыкался в себе, и поскольку он постоянно сталкивался с враждебной реальностью, то начал присматриваться к ней и пытался разобраться, какова же она вообще и по отношению к нему в частности. Попав в мир культуры, где всему учился самостоятельно, он на первых порах вел себя точно так же и поначалу чувствовал себя чужим, поскольку никто его туда не вводил и не вовлекал, и утверждая себя в этом мире, он старался заявить о себе как можно более мощно и творчески ярко и созидательно. Время делилось на периоды страданий и открытий, страха и уверенности в своих силах, разочарований и восторга, забвения и возрождения, благодаря чему существуют и развиваются мир и творчество. Марлен привнесла в этот мир, по меньшей мере, столько же, сколько взяла от него себе.

В свою очередь Штернберг признавался, что ему было неприятно узнать, что между грубым обращением отца с ним и его собственным талантом, вероятно, существовала связь: «Я упомянул об этих случаях, потому что они имеют отношение к

соображению, высказанному мне одним специалистом, изучающим поведение людей, к которому, много позже, я обратился за психологической помощью. Поскольку он захотел выяснить, откуда у меня мои способности, я не без раздражения возразил ему, что это не имеет никакого отношения к нашей беседе, что меня это никогда не интересовало и я об этом никогда не задумывался. И тут он буквально прокричал, — это был единственный раз, когда он повысил голос, — что их заложил мой отец, избивая меня». Вероятно, травма, полученная на раннем этапе жизни, может способствовать развитию таланта, но все же наличие таланта, согласно уже высказанной ранее точке зрения, не зависит от внешних обстоятельств, и именно талант является первоосновой творческих успехов, а все травмы — это дело второстепенное.

Какими бы ни были психологические предпосылки, взгляд у этого ребенка очень рано стал чрезвычайно острым, но острота и точность восприятия еще долго не развивались из-за чувства самозащиты, которое необходимо вначале. Штернберг вспоминает, как бедным брошенным подростком бродил по Нью-Йорку (а Марлен примерно в этом же возрасте расписывала свои чувства, словно плела кружево, в тетрадках, подаренных тетей Валли), и пишет: «Довольно странно, но я без труда вижу каждую улицу, по которой шел, помещение или лавочку, в которую заходил, ни одно лицо не стерлось из памяти, а вот от многообразия моих чувств не осталось ни малейшего следа».

И несколько раньше этого, когда он жил еще в Вене и ему не было даже семи лет: «Я был предоставлен сам себе, у меня не было теплой одежды, которая согревала бы меня зимой, и мне всегда хотелось есть, за исключением тех случаев, когда нас приглашали в гости друзья семьи. Я не знаю, что происходило внутри у этого мальчика, но его внешняя оболочка перемещалась в рай для детей. Этим раем был каждый укромный уголок нашего парка развлечений, который сейчас очень сильно изменился. Впоследствии мои детские впечатления от этого парка в какой-то степени были отражены в фильме „Дело Лены Смит“».

Итак, любая мелочь, способная произвести впечатление, не ускользала от него и благодаря остроте восприятия мгновенно схватывалась и сохранялась в памяти, но в облагороженном виде на сей раз благодаря чувству самозащиты. Эмоции, чувства могут возвращаться, их можно ощущать точно так же, как и когда-то раньше. И поэтому полученная в качестве компенсации за физические наказания способность к яркому зрительному восприятию и запоминанию, а затем к восстановлению в любой момент в памяти некогда увиденного позволила ему

воспроизвести в первоначальном виде чувства, эмоции и ощущения и со всей яркостью и свежестью передать их зрителю с помощью кинокамеры.

Вернемся к семье, она была очень бедная. В 1897 году Моисей уехал в Соединенные Штаты Америки попытать счастья, он оставил в Вене Серафину, которая ждала третьего ребенка, это будет девочка. Второй же их ребенок — мальчик, младший брат Джо. Когда Джо исполнилось шесть лет, его отдали в еврейскую школу, он попал в класс к «ужасному бородатому чудовищу, с пронзительным взглядом, он учил нас так, что мы боялись его больше, чем Иегову. Изучение религии было обязательным, мы научились читать и писать на иврите, языке, которому пять тысяч лет, не понимая при этом смысла ни единого слова… Школьного учителя, который все же привил нам таким образом любовь к древней культуре, звали Антшерль, но я в одном из моих фильмов („Голубой ангел“, 1936) воспроизвел его образ под другим именем».

Однако в «Голубом ангеле» Эмиль Яннингс играл роль учителя английского языка, а не иврита, и было бы очень трудно распознать в его персонаже хоть какой-то намек на иудаизм. Впрочем, в основу фильма лег роман Генриха Манна, написанный в 1905 году, в котором, если анализировать его с другой точки зрения, можно усмотреть предвидение будущих событий, что и делает Зигфрид Кракауэр в своей книге «От Калигари до Гитлера» (1947). Шумные ученики несчастного Унрата сознательно представлены как прирожденные гитлеровцы, а финальная сцена его публичного унижения в кабаре «Голубой ангел», на глазах многих жителей города, в котором, как он еще недавно считал, его очень уважают, — это «урок садизма» и «скромный вклад в серию похожих, хотя и более изобретательных издевательств нацистов над людьми в концлагерях». Штернберг цитировал мнение Кракауэра, для того чтобы потом решительно его опровергнуть. Откровенно говоря, нужны очень большое воображение и аналитическая изобретательность, чтобы уловить в творчестве Джозефа фон Штернберга какое-либо внимание к своему собственному еврейскому (иудейскому) происхождению.

Марлен же, напротив, всегда помнила о том, что она немка, и иногда попадала из-за этого в сложные ситуации, связанные с событиями исторического характера, как, например, в 1933 году в Париже. Она не желала больше иметь ничего общего с Германией, ставшей в марте того года гитлеровской. Тем не менее она была вынуждена, согласно правилам, хлопотать через посольство о продлении срока действия ее германского паспорта, а затем она

собиралась взять американское гражданство. Ее пригласил на прием посол барон Йоганнес фон Велецек и предложил ей от имени канцлера Гитлера вернуться в Германию и стать официальной кинозвездой рейха. (В конце концов такой звездой стала Зара Линдер, шведка по происхождению, жившая в Германии и отчасти являвшая собой по обаянию, красоте и голосу некий сплав Дитрих и Гарбо, только с примесью нацизма.)

Резкая форма отказа Марлен привела ее собеседников в сильнейшее замешательство, поскольку актриса затронула особую тему — их собственного антисемитизма. Изысканно-вежливым тоном (уточняет Дитрих в своих «Воспоминаниях») она поставила обязательное условие: фильмы с ее участием будет снимать только Штернберг. «Последовало ледяное молчание. Затем я произнесла: „Должна ли я понимать, что вы не разрешаете господину фон Штернбергу снимать фильмы в вашей стране потому, что он еврей?“ Внезапно они все одновременно задвигались и заговорили: „Вы отравлены американской пропагандой. В Германии нет никакого антисемитизма“».

Надо сказать, что в тот же период Геббельс делал аналогичное предложение Фрицу Лангу, несмотря на то, что его последний фильм «Доктор Мабузе, игрок» накануне был запрещен нацистами, как и «Голубой ангел». Ланг тотчас покинул Берлин и уехал сначала во Францию (где снял «Лилиом»), а затем в Голливуд, где работал до 1956 года. Без сомнения, он отказался от предложения нацистов не только по причине своего еврейского происхождения. Но государственная система, основанная на ненависти и зависти, истолковала его поступок именно так. У дьявола своя собственная логика.

В книге «Азбука моей жизни» в главе «Евреи» Марлен Дитрих пишет: «Я не берусь объяснить ту мистическую связь, даже более сильную, чем кровная, которая существует между мной и ними».

В 1901 году Моисей перевез в Нью-Йорк Серафину с тремя детьми. Джо пишет, вспоминая, а вернее сказать — не вспоминая, об этом периоде так: «Я совершенно не помню три года, которые провел там, это абсолютно белое пятно в моей памяти». По прошествии этих трех лет в десятилетнем возрасте он вернулся в Вену вместе с семьей, увеличившейся на два человека: у него появились еще одна сестричка и один братик. Вскоре отец, один без семьи, опять уехал в Соединенные Штаты. Джо был снова предоставлен сам себе. Его острый глаз по-прежнему подмечал все, что было достойно внимания и восхищения, но теперь мальчик находился в том возрасте, когда приближается половая зрелость, и его восторги носили не чисто умозрительный характер. Как-то летом, купаясь в Дунае: «Я наткнулся на стайку

девушек почти что без одежды. В одно мгновение прекрасные нимфы превратились в фурий и разразились бранью на грубом наречии, которым жители Вены обогащают немецкий язык. В адрес непрошеного гостя, тоже без одежды, был дан залп из отборных выражений, отчего тот опрометью бросился в воды Старого Дуная, чтобы скрыть там свое явное смущение». Этот эпизод из его жизни, эта неожиданная встреча, где смешались и открытие в себе новых ощущений, и возникшее желание, и смущение, и унижение, и оскорбление, и фрустрация, найдет свое воплощение, но более сдержанное и гламурное, в «Белокурой Венере» (1932).

Здесь-то и кроются корни второй визуальной способности Джозефа фон Штернберга: его умение видеть эротизм во всем, что окружает объект его желания. Но при этом необходима фрустрация, и ей уделяется большое внимание, так как, возможно, благодаря ей желание усиливается. Правда, надо найти такое существо, которое под фрустрированным и влюбленным взглядом сможет расцвести, а не свернуться в клубок, которое сможет сознательно и с благодарностью превратиться в божество, а не в тупую и злобную фурию. После того как в «Голубом ангеле» проявился эротизм Марлен Дитрих или, точнее говоря, ее способность визуально излучать его, она стала идеальным союзником и коллегой Штернберга и помогала ему достигнуть требуемой высоты и удержаться на пике волшебного стиля, который он придумал и создал. Личное правило самому оставаться в тени для того, чтобы передать все очарование объекта, на который направлен его взгляд, Штернберг сформулировал для себя очень рано (примерно в то время, когда в Берлине появилась парадная, тщательно продуманная, фотография, запечатлевшая восхитительное детское личико «Лены»), Вот как он пришел к такому новому выводу:

«Этот нежный возраст — примерно, в 14 лет — был отмечен безоглядной подростковой влюбленностью. Венские девочки были самыми грациозными, с гордой походкой, которой больше не встретишь, а та, которую я выбрал, чтобы влюбиться в нее навсегда, была среди них королевой. У нее были косы, гибкое и многообещающее тело, и малейшее движение, которое она делала, казалось волшебным; форма, в которой отлили ее фигуру, была использована только один раз. Она снисходила до меня и моего обожания, но, в свою очередь, обожала только себя. Я так и не осмелился дотронуться до этого эфемерного видения из боязни страха, как бы оно не растаяло при моем прикосновении. Но один из моих друзей, более приземленный и лишенный подобных страхов, позаботился о том, чтобы завершить эту главу

моей жизни в тот день, когда я застал их в объятиях друг друга».

В будущем, в отношениях с Марлен, Штернберг показал, как можно обожать на расстоянии существо, которое он создал из нее. Но когда она стала сниматься у других режиссеров, он сломался.

В 1908 году Джо снова уехал с семьей в Америку: «До пятнадцати лет я, словно в спячке, учился в одной средней школе Лонг-Айленда, где ничего не делал, разве что только бился над изучением английского языка. А потом мне пришлось искать работу, потому что нам нечего было есть». Он находит место в магазинчике женских шляпок. «Через несколько недель разница между венецианским кружевом и гипюром, алансонским, шантийским, валансьенским, брюссельским и швейцарским кружевом не представляла для меня больше никакого секрета. Но все же надо отдать должное моему тогдашнему работодателю: мне кажется, что моя привычка часто использовать в фильмах маскировочную сетку для маскировки некоторых артистов связана с воспоминаниями о том, насколько трудно дались мне эти знания». Это последнее замечание — шутка по отношению к некоторым актерам и актрисам, чью банальность приходилось ловко и красиво скрывать, но также и к критикам, которые подходят к художественному произведению с жизненными реалистическими мерками. Однако фетишизм — не такое простое дело, это искусство, ему надо учиться и владеть им, и далеко не все кружева и вуалетки способны спрятать взгляд так, как прячут эти аксессуары взгляд Дитрих в фильмах «Шанхайский экспресс» (1932) и «Дьявол — это женщина» (1935).

Не выдержав грубого обращения Моисея, Серафина ушла из дома. «У нее практически не было выбора: она обладала мягким характером и поэтому не могла укротить льва». Не имея постоянной работы, Джо бродил по Нью-Йорку, часто ночуя на скамейках под открытым небом, и как-то раз оказался «в одной из ночлежек в Бовери; она появится в одном из моих фильмов („Белокурая Венера“, 1932). Тогда нельзя было спать в кинотеатрах, потому что они не были открыты постоянно. Любопытно, что благодаря успеху другого моего фильма („Подполье“, 1927) впервые в истории кино один кинотеатр не закрывался на ночь».

Ему уже исполнилось 17 лет. Однажды во второй половине дня, когда он слонялся в Бруклине по Проспект-парку, «совершенно равнодушному к моей судьбе и вместе с тем необыкновенно мирному», внезапно разразилась сильнейшая гроза. Спасаясь от грозы, он спрятался под мостом, туда вскоре прибежали две испуганные девушки. Когда дождь кончился, он

проводил новых знакомых до дома их друга, который жил неподалеку. У этого юноши оказались одинаковые с Джо увлечения, он пригласил Штернберга спуститься в подвал и показал изобретение своего отца: штуковину, которая тянулась от одной стены к другой и крутилась, скрежетала и громыхала. Сверху, поперек, вокруг, внутри и снаружи этой штуковины ползла, как бесконечный червяк, длинная целлулоидная лента, с дырочками по бокам. Юноша объяснил, что это аппарат, который чистит кинопленку и наносит защитный слой, который делает ее более эластичной. Чуть позже Штернберг познакомился с отцом юноши, который взял его к себе помощником. В обязанности Джо входило также доставлять товар заказчику. Он проработал в этой должности много месяцев. «Упавшая с неба молния, должно быть, была брошена тем, кто на небесах ведает кинематографом… Я нашел свое предназначение… Рано или поздно, но мне стало бы мало просто смотреть фильм и неизбежно захотелось бы узнать, как он создается». И немного дальше в тех же своих мемуарах: «Еще задолго до того, как стать режиссером, я смотрел фильмы так, как хирург смотрит на своего коллегу, делающего операцию. Плохие ли, хорошие, но все фильмы меня чему-то научили, и, главное, они меня научили тому, как не надо снимать фильмы».

Его первая серьезная должность — глава службы по восстановлению фильмов на киностудии «Уорлд Фильм Корпорэйшн». Далее с течением времени он получил должности монтажера, сценариста, помощника режиссера и, наконец, личного советника директора Уильяма Э. Брэди. В 1917 году, когда Соединенные Штаты Америки вступили в Первую мировую войну, изменивший свое имя Джозеф Штернберг отправился на военную службу: он был приписан к штаб-квартире в Вашингтоне и участвовал в создании пропагандистских и учебных фильмов для войск. После заключения перемирия Штернберг продолжал работать ассистентом в Нью-Йорке, Англии и Голливуде. «Многие из тех, при ком я занимал сомнительную должность ассистента, оказались небесполезными для меня, так как доказали, что не требуется никаких особых знаний, чтобы быть режиссером, и это побудило меня оставить скромность и снимать, когда представится случай, так, как я считаю нужным».

В 1919 году Штернберг был ассистентом Эмиля Шотара, режиссера французского происхождения, обладавшего изрядной долей сарказма. Они экранизировали «Тайну желтой комнаты». «Шотар был исключительным человеком, образованным и преданным профессии. До того, как стать режиссером, он работал с Сарой Бернар. У него была одна мания: он постоянно окружал себя французскими артистами, которые считали долгом чести

быть похожими на маршала Фоша, и приглашал их сниматься в своих фильмах… Он с усердием обучал меня основам своего искусства, не колеблясь, брал ручку, чтобы лучше объяснить свои методы (из которых я ничего не забыл), и, что еще более ценно, позволял мне руководить съемками, когда очередной двойник маршала Фоша начинал ему надоедать». Шотар появится в «Марокко», «Белокурой Венере» и «Шанхайском экспрессе», где его персонаж — попавший в немилость офицер, утирая слезу в уголке глаза и выражая свою глубокую признательность, четко и внятно говорит на французском языке: «Мадемуазель была очень добра ко мне», а Дитрих на том же языке, но медленнее и с менее четким произношением возражает: «О! Он преувеличивает, я не сделала ничего особенного». В такой же изысканной форме — если пофантазировать — сам Шотар мог бы ответить на выражение признательности и благодарности своему бывшему ассистенту.

Общаясь с ним, Штернберг тем не менее явно не проникся «страстной любовью к Франции», как это сделала в детстве Марлен под влиянием Маргариты Бреган. Шотар в его фильмах играл роль француза внимательного, эмоционального, оживленного, довольного комичного, но, скорее, надоедливого. Культура, тонкость, широкий взгляд на жизнь, непринужденная манера поведения, благородство, ясность ума, уважительное отношение к окружающим — все это было свойственно другому персонажу «Марокко», тоже французу, Ла Бесьеру, которого сыграл Адольф Менжу. Ла Бесьер — «положительный» герой, выражающий чувства Штернберга к своей «первой леди», а Адольф Менжу стал первым актером, передавшим через своего персонажа двойственность любовных отношений Штернберга с Дитрих. Эту двойственность Штернбергу вновь удастся отобразить пять лет спустя благодаря правдивости и реализму романа «Женщина и плясун» французского писателя Пьера Луи (по русской традиции — Пьер Луис) и при помощи Лайонела Атвилла, одного из самых похожих на Джо артистов, сыгравшего в жестоком, ослепительном и самоубийственно прощальном одноименном фильме.

Надо сказать, что именно французы немного приободрили Джозефа фон Штернберга в конце карьеры, когда в 1953 году на экраны вышел его последний шедевр. Точно выполненное эссе нереальной красоты, «Сага об Анатаане», на основе очень реалистичного рассказа, повествует о безумных событиях на одном из островов в Тихом океане: отряд японских солдат не знает, что война закончилась, солдаты доводят до абсурда соблюдение воинской дисциплины и убивают друг друга из-за

женщины, «единственной женщины на земле», с которой до их прихода, удалившись от мира, жил мужчина. Это тоже аллегория глубоко личного характера: свирепое и нелюдимое существо Тадаси Суганума, живший в безумном одиночестве с женщиной, не встречавшей здесь других мужчин (Акеми Негиси), которая вскоре на его глазах, пока его не убьют, начнет переходить из рук в руки, и есть, видимо, олицетворение кинорежиссера, наблюдающего за тем, как некий образ, созданный им сначала в мечтах, а затем воплощенный в реальности Марлен Дитрих, тиражируется и разменивается в закрытом от посторонних глаз и отрезанном от остального мира безумном обществе под названием «Голливуд».

Штернберг в своих «Воспоминаниях», разумеется, не дает никаких уточнений о том, что на самом деле подразумевается в его фильме, он ограничивается описанием условий, в которых проходили съемки: в Киото, в ангаре, без участия звезд, во всяком случае кинозвезд, с артистами кабуки, на совершенно независимых условиях. Он комментирует свою киноверсию, имевшую небольшой успех, и в заключение пишет, что она не имела большого успеха, добавляя: «В Японии „Сага об Анатаане“, в целом, была принята очень плохо… В Соединенных Штатах фильм показали от силы в дюжине кинозалов и без большого успеха. В Англии мой комментарий заменили на заученный наизусть и прочитанный прилежным японским школьником текст; при этом, дабы не лишать меня почета и славы, в титрах автором этого искалеченного фильма с искаженным смыслом значусь я. В большинстве других стран „Анатаан“ вообще не покажут. В Париже фильм был встречен очень хорошо. И поэтому прежде, чем подвести итоги, я обращаюсь к статье одного французского критика, чтобы процитировать несколько добрых слов о фильме». И далее в подтверждение своей значимости в искусстве и своего таланта уязвленный кинорежиссер, автор «Голубого ангела» и «Кровавой императрицы», словно цепляясь за соломинку, почти полностью цитирует тонкий и проницательный, скрупулезный и восхищенный очерк Филиппа Демонсаблона, посвященный «Горячке в Анатаане». Этот очерк, опубликованный в 1956 году в «Кинематографических тетрадях», завершается следующими строками: «Такой мне представляется „Сага об Анатаане“, в которой показано то, что невозможно сделать руками, и что Эдгар По предложил назвать „Мое обнаженное сердце“. Кажется, еще немного, и экран разорвется или загорится от молний, которые мечет в него Штернберг, и эти молнии, без сомнения, летят из самых потаенных уголков его души».

Художественная проницательность французов и их уважение

к Штернбергу проявились еще в одном, более захватывающем, анализе «Анатаана», поскольку этот анализ делает сам Штернберг. Он говорит размеренно, усталым голосом, великий кинорежиссер, без сомнения, разочарованный, который лишь вспоминает и теоретизирует (в уме каждого настоящего художника теория вытекает из практического опыта, точно так же, как все творческие идеи Штернберга — это следствие однажды увиденного образа). Эта съемка была сделана 26 октября 1966 года в «Руаяль Монсо» Андре Сильвеном Лабартом для незабываемой серии о деятелях кино нашего времени. Это захватывающе интересное интервью, поскольку в нем указывается много направлений в искусстве, говорится о разных людях мира искусства, как и в книге «Веселье в китайской прачечной», вышедшей на год раньше. Это кладезь «подсознательной» информации, не имеющий, в этом смысле, равных, за исключением финальной части интервью с Марлен о «Голубом ангеле».

Хотя оценка французов, видимо, устраивает Штернберга (он цитирует еще и основателя кинематеки Анри Ланглуа) и их взгляды совпадают, тем не менее появляется мнение, согласно которому он все же не реализовался как режиссер в полной мере. С иронией, и может быть, дальше горькой, но достаточно высокомерной по отношению к своим хулителям он делает вывод, что, несомненно, зря основывался только на своих глубоко личных ощущениях, так как в результате «моя карьера не была слишком успешной», что в субтитрах дано в неточном переводе «моя карьера не удалась». Формулировка «не была слишком успешной» звучит негативно и была таковой по голливудским меркам. Появившаяся при переводе фраза «не удалась» — это совсем не то, что имел в виду Джозеф фон Штернберг.

Отметив «Анатаан» как отголосок личных отношений Штернберга с Дитрих, нельзя не упомянуть о их уникальном необыкновенно тесном творческом альянсе, выходящем за обычные рамки, и стоит отметить, что обстановка в Голливуде, одновременно логичная и парадоксальная, разумная и противоречивая, способствовала его развитию. Если разбираться, каким образом жизненный опыт кинорежиссера поспособствовал созданию звезды, то следует обратиться к тому, что говорила об этом сама Марлен: «Фон Штернберг позволил мне на мгновение увидеть, какие мрачные химеры прячутся у него в душе, среди которых отныне была и я». Эти «мрачные химеры», о которых она много узнала и которым оказала безоговорочную поддержку, позволив им еще свободнее расправить крылья, несомненно были несколько иными, до того как она влилась в их компанию, так как

первый их полет (если не отрываться от образа и терминологии) в карьере кинорежиссера проходил примерно в таких же особых условиях, что и последний, то есть без участия кинозвезд и при полной финансовой самостоятельности. Короче, самый первый фильм Джозефа фон Штернберга «Охотники за спасением» (1925), который сразу же привлек к нему внимание, снимался на совершенно независимых условиях, как впоследствии снималась только «Сага об Анатаане».

Джозеф добавил к своей фамилии приставку «фон» и стал фон Штернбергом годом раньше во время съемок фильма «По Божественному праву», где он был ассистентом режиссера. А режиссер этого фильма Рой Уильям Нейл и исполнявший главную роль известный артист, кинозвезда, Элиот Декстер решили без его ведома — во всяком случае он так утверждал — добавить эту приставку к его фамилии в титрах. В любом случае, если он таким примитивным образом и без собственного на то согласия был возведен в дворянское достоинство и заодно ему была незаконно присвоена старинная фамилия фон Унгерн-Штернбергов, то вполне можно допустить, что примерно таким же образом изменилась фамилия и Эрика фон Штрогейма, который старше Штернберга на девять лет и тоже родился в Вене в скромной еврейской семье. Потом, когда ему еще не было двадцати лет, эмигрировал в Соединенные Штаты, перепробовал самые разные профессии, прежде чем приехать в 1914 году в Голливуд, где он приписал себе аристократическое происхождение. В 1924 году Штрогейм уже знаменитость, снявшая с полдюжины фильмов, из которых два шедевра: «Глупые жены» и «Алчность». И Штернберг, отчасти противореча своему собственному утверждению о том, что любые фильмы, и плохие, и хорошие, его чему-то научили, решительно выделяет вторую из указанных картин Штрогейма среди других фильмов: «„Алчность“ убедительно доказывает, какой может быть работа с актерами, ни один из них — ни до, ни после — не достиг того совершенства в игре, как в этом фильме. Фон Штрогейм царил на съемочной площадке, видимо и невидимо; даже воздух был заряжен его творческой энергией».

Не содержится ли в этом воспоминании намек на его собственные методы работы с артистами и использования света? В своих «Воспоминаниях», изданных в 1987 году, Лени Рифеншталь рассказывает, как она добилась расположения Штернберга, когда обедала с ним, незадолго до начала съемок «Голубого ангела», где она затем стала ассистентом. Он казался равнодушным и даже недовольным тем, что она выражала свое восхищение им, пока она не произнесла: «Ваша техника съемки

создает такую особенную атмосферу, что создается впечатление, будто можно пощупать воздух в каждом кадре или, что он останавливается». Тогда он оживился и сделал ей комплимент, сказав, что она первый человек, кто говорит ему об этом.

Что касается Штрогейма, то его признательность, так сказать «фона» к «фону», не дошла до того, что можно назвать благоговейным почитанием. Прагматизм, если не сказать оппортунизм, диктовал свои правила. В 1927 году «Парамаунт» поручила Штернбергу смонтировать фильм под названием «Медовый месяц», это вторая часть кинокартины «Брачная симфония» Штрогейма, задуманной им как четырехчасовой фильм. «Я согласился, с его одобрения. Он знал, что я впрягаюсь в эту неблагодарную работу, чтобы оказать ему услугу, и что в противном случае попросят кого-нибудь другого, менее опытного и не с таким уважением относящегося к его творчеству, безжалостно сократить фильм». Одобрение Штрогейма кажется явно сомнительным, но то, что у них было много общего, — бесспорно. У Штрогейма можно найти предвестников «мрачных химер» эротического садомазохизма, которые часто проявляются в фильмах «Кровавая императрица» (1934) — памятник Марлен — и «Шанхайский жест» (1941) — памятник уже без Марлен — хотя многие сцены унижения навеяны, скорее, творчеством Мурнау, еще одного великого режиссера старше Штернберга, которому он, по его же признанию, тоже обязан. Штрогейм создал себе репутацию художника следующей фразой: «Человек, которого вы хотели бы ненавидеть». А про Штернберга рассказывали байку, возможно, навеянную этим знаменитым афоризмом. Будучи еще просто Джо Штернбергом и работая ассистентом режиссера одного фильма, который снимался в Уэльсе, он жил в гостинице в одном номере с Кливом Бруком, которому со временем он даст роли в фильмах «Подполье» (1927) и «Шанхайский экспресс». Однажды утром, глядя на себя в зеркало, он якобы спросил у Брука, как он выглядит страшнее: с усами или без них, и затем якобы пояснил своему удивленному товарищу: «Единственный способ добиться успеха — это вызвать у людей ненависть».

Если поверить в эту байку, дошедшую до нас в искаженном, в той или иной степени, виде и идущую во вред репутации ее автора, то можно задать себе следующий вопрос: вызвать ненависть, страх, отталкивать от себя людей для того, чтобы «добиться успеха», допустим, но добиться успеха в чем? Косвенный, но в общем-то исчерпывающий ответ на этот вопрос можно найти в вызывающем недоумение восхвалении Штернберга за то, что он создает пугала. Как он пишет, если бы ему снова было семь лет и если бы его спросили, кем он хочет стать, когда

вырастет, то «зная, что я умею сейчас, я бы, без сомнения, ответил: делать пугала». И далее: «Любопытно, что о пугалах почти ничего не написано. Это живописное и многообразное по форме изображение самого себя, которое человек водружает посреди поля, чтобы охранять посевы, делает из любого фермера изобретательного режиссера-постановщика. Пугало не всегда уродливая карикатура, набитая соломой, одетая в старье и украшенная жалкой шляпой, надетой набекрень, чтобы пугать ворон. Я видел пугала, которые выглядели поэтически. Актер — полная противоположность пугалу: его задача — притягивать к себе». И, разумеется, лучший способ делать это — быть красивым.

Да, но если цель актера прямо противоположна цели пугала, то тогда каким образом любой фермер, соорудив его, может сделаться «изобретательным режиссером-постановщиком»? Аналогия наводит на мысль о том, что режиссеру тоже надо не растерять свой урожай, а это все, ставшие основой его произведения, чувства и мысли: и те, что скрыты, словно спрятаны в амбар, и те, что выставлены напоказ. Его методика, позволяющая «успешно взрастить и сохранить в целости» урожай, неоднозначна: с одной стороны, надо вызвать ненависть, чтобы спокойно работать на своем поле, с другой — надо сделать чарующим «живописное и многообразное изображение самого себя». Актер же, помещенный в середину этого поля, притягивая к себе хищные взгляды зрителей, отвлекает их от ценного урожая. Короче, артист только на первый взгляд — полная противоположность пугалу, поскольку, в сущности, их задачи схожи, и только под защитой самого обворожительного артиста кинорежиссер может пестовать глубоко личные богатства своей души. Все явное выставляется напоказ, ростки нового вуалируются. В этом смысле Марлен Дитрих, представляя собой больше чем кто-либо другой «полную противоположность» пугалу, тем не менее стала лучшим из «пугал», оберегавших урожай Джозефа фон Штернберга на полях Голливуда. Однако блистательный актер или актриса не является единственной приманкой, единственной ширмой или единственным отвлекающим объектом, благодаря которому можно спокойно представить зрителю реалистическое повествование, выходя иногда за пределы рационального познания. Режиссер может использовать побочные линии в сюжете, дающие почву для самых разных размышлений и позволяющие выразить скрытый, глубинный смысл через какой-то символ или анаморфозу. Но главное — это замечательное свойство фотографии: одновременно что-то скрывать, а что-то выявлять. «Наша цель — сфотографировать Мысль», — написано в пояснительном тексте в

начале фильма «Охотники за спасением». Таким образом, сразу же задан тон и обозначен ориентир на высокое искусство, в котором кроется дерзкий вызов, поскольку это намек на изречения самых великих людей: «нарисовать мысль» или *cosa mentale,* что и составляет суть живописи, как считал Леонардо да Винчи. Надо сказать, в 1930-е годы Штернберг счел очень полезным для себя, в частности, в рекламных целях приписать себе изречение: «Леонардо кинообъектива». «Я стремился проявить себя как художник в виде искусства, где нельзя быть одним из многих, — напишет он. — Поскольку в кино имеешь дело с живым строптивым и очень эмоциональным материалом… Что можно сказать о художнике, который взялся бы рисовать картину, состоящую из тысячи фрагментов, каждый из которых требует особой проработки?» И вместе с тем: «Искусство могло бы быть здравым изучением неясных ценностей… или методичным исследованием хаоса или в лучшем случае концентрацией бесконечных духовных сил в конечном пространстве».

Но в таком случае, если изучение неясных ценностей должно быть здравым, а изучение хаоса в окружающей действительности тем более должно быть методичным, и если пространственные рамки способствуют увеличению концентрации духовных сил, то, возможно, некие технические и коммерческие условия в кинематографе могут оказаться наиболее подходящими для темперамента художника, который одновременно интроверт и прагматик. И если создание некоего эталона — высшая цель искусства, то голливудская *star-system,* начавшая делать звезду из Марлен Дитрих, как раз служила достижению этой цели.

Непреднамеренно созданный хаос привел к тому, что «Охотники за спасением» были сняты в совершенно новых условиях: при финансовой независимости, с натурными съемками и с бюджетом в 4255 долларов, в то время как средняя стоимость фильма в Голливуде равнялась в то время примерно 500 тысячам долларов. Но все это произошло вследствие наглости молодого английского артиста Джорджа К. Артура, который предложил «фон» Штернбергу сценарий фильма, в котором он хотел бы исполнить главную роль и который он брался финансировать. Джо отклонил сценарий и заменил его другим, своим собственным, но согласился на финансирование, которое он вынужден взять на себя, когда после первых дней съемок выяснилось, что чековая книжка «Киппса» (такое прозвище было у актера) пуста. «Я не злился на него, так как в конечном итоге именно благодаря этому мошенничеству я дебютировал как режиссер». «Мысль», которую запечатлел этот первый фильм Штернберга, появившийся благодаря мошенничеству, и который

показал молодого мужчину, молодую женщину и маленького мальчика, борющихся за выживание, сформулирована в пояснительной надписи в его финале: «Нашу жизнь определяют не условия, не наше окружение, а наша вера».

Итак, вера стойкая, толкающая вперед и в каждом случае своя, особенная, будет жить в сердцах всех главных героев Штернберга, что соответствует моральным устоям Марлен Дитрих, сложившимся задолго до их совместной работы. Постепенно эта вера превратится в естественное свойство, а юношеская надменная уверенность в себе преобразуется в сильную и еще более надменную искушенность. Но сила воздействия всякого индивидуума всегда будет определяться всем тем, что его окружает, и коль скоро органическая связь между ними найдена и выявлена, то она должна быть выражена определенным образом и визуально.

«Вместо плоского освещения — тени. Вместо масок из папье-маше — рельефные, подвижные лица с глубоким взглядом. Вместо ничего не значащих декораций — не оставляющий равнодушным задний план, который должен быть связан с передним планом. Вместо слащавых персонажей — ритмично двигающиеся строгие силуэты». И далее знаменитый отрывок: «К увеличенному до чудовищных размеров на экране лицу нужно относиться, как к пейзажу. Его надо разглядывать так, словно глаза — это озера, нос — холм, рот — цветочная клумба, лоб — небо, а волосы — облака. Его достоинства должны быть преображены и показаны во всей красе, и, как в реальном пейзаже, благодаря игре света и тени, посредством полукадров и градуированных светофильтров, а также используя все, что его окружает». И еще: «Для того чтобы правильно снять человеческое существо, вся окружающая его обстановка должна полностью сливаться с ним воедино, в противном случае она будет только отвлекать от него внимание».

Иными словами, все, что отвлекает внимание зрителя, разрушает магию актера, все, что не составляет одно целое с внешним обликом и духовной сущностью человеческого лица, может разрушить целостность его восприятия. Короче, уже давно все было готово для создания новой звезды, ее лица и жестикуляции, что, впрочем, нисколько не умаляет вклад самой Марлен Дитрих, о которой Штернберг отзовется как о наилучшей соратнице и единомышленнице, которую он только мог пожелать.

Вследствие еще одной нахальной выходки «Киппса» «Охотники за спасением» были показаны Чарли Чаплину, который изъявил желание встретиться со Штернбергом и предложил ему снять Эдну Пёрвиэнс в фильме, который он профинансирует. На

самом деле под предлогом признания нового и исключительного таланта он хотел избавиться от Эдны Пёрвиэнс, которая спивалась. Она была его любовницей и снялась в главных ролях в десятке его фильмов, включая «Парижанку» 1923 года, где главную мужскую роль играл Адольф Менжу. Другой причиной, и может быть, самой главной, живого интереса Чаплина к «Охотникам за спасением» стала неизвестная до тех пор актриса Джорджия Хейл, которую он вскоре пригласит в фильм «Золотая лихорадка».

В своих «Воспоминаниях» Дитрих отзывалась о Чаплине с двусмысленной похвалой: «Мне нравилось то, что он высокомерен и тщеславен. У мужчин его калибра высокомерие — положительное качество. А у женщины — нет». Иначе говоря, женщина ее собственного «калибра» должна скрывать, что она тщеславна, и не быть слишком высокомерной, тогда она сможет подчинить своей власти других.

Итак, в результате двойного мошенничества, сначала незначительной, а потом более серьезной хитрости, в 1925 году Штернберг снял свой первый фильм по своему собственному сценарию на общепринятых финансовых и технических условиях: это была картина «Женщина моря». Сейчас неизвестно, исчезли ли все копии фильма или все же какая-то сохранилась у одного из наследников «Чарли». Дело в том, что вскоре после единственного показа «фильм был убран в ящики г-на Чаплина и так там и остался… Даже если в свое время это сильно повредило мне, я не держу зла на г-на Чаплина за то, что он не дал хода моему фильму». Уязвленный дебютант предпочел откликнуться на мгновенную реакцию Голливуда, который очень быстро заприметил новый талант и привлек его себе на службу: «Мне не понадобилось много времени, чтобы понять это: если даже улитка способна принести ему значительную прибыль, Голливуд тут же обнаруживает ее, даже если ее нужно отыскивать в подвалах брошенного дома». Выйдя из своего домика улитки, Штернберг сам сумел заставить Голливуд внести значительный вклад в осуществление его сокровенных мечтаний как благодаря, так и вопреки любым недоразумениям: успешная игра не без обоюдных обманов, фатальным образом предназначенная в конечном итоге для реализации личных амбиций Дитрих и которую можно было бы назвать «проигравший выигрывает», если бы только было возможно точно определить, кто когда выиграл, а кто когда проиграл.

«Самое важное условие в нашем виде искусства, — говорил Штернберг, — это встретить человека, который даст нам возможность им заниматься, поскольку сделать плохой фильм так

же трудно и сложно, как и хороший». Он тоже смог почувствовать себя Геркулесом, томящимся без дела, когда, сняв самостоятельно «Охотников за спасением» и «Женщину моря», заключил контракт с киностудией «Метро-Голдвин-Майер». Он снял первый фильм «Утонченный грешник», который был полностью переделан, и Джо в отчаянии с возмущением покинул съемочную площадку следующего фильма («The Masked Bride»). И тем не менее он написал с убийственной иронией: «Я очень любил моего патрона (Луиса Б. Майера)… Это был, по меньшей мере, чисто внешне, очаровательный человек, простой и искренний, способный со слезами на глазах убедить слона в том, что он кенгуру. Он был мил со мной, часто консультировал меня и даже последовал моему совету пригласить Морица Стиллера, попросив его заодно привезти с собой Грету Гарбо». Далее следует убийственное описание того, как компания будет эксплуатировать магическое обаяние Гарбо: «Проработка всех мелких деталей (производство фильма — тоже мелкая деталь) была поручена разношерстному и чересчур многочисленному коллективу сотрудников, каждый из которых был тщательно отобран, причем критерием отбора и оценки личных достоинств служила способность быть искренним». При этом, по всей очевидности, практически никому не пришло в голову справедливо заметить, что «все враги искусства и человечества были помешаны на искренности». Конечно же за игривым сарказмом прячется горечь, и утешение, а точнее сказать, оправдание самого себя найдено в перечислении «талантливых» режиссеров: Фрэнк Капра, Уильям Вельман, Фрэнк Борзейги, Мориц Стиллер, Виктор Шёстрём, Эрик фон Штрогейм, которые в тот же период вынуждены были расстаться с «Метро-Голдвин-Майер», безусловно, самой американской из всех знаменитых студий, коль скоро там постоянно кричали об искренности — сугубо американском кредо, при этом совершенно не заботясь о какой бы то ни было правдивости.

Всякая нравоучительная линия обязательно лжива, поскольку она подменяет реальность добрыми намерениями, что неприемлемо для любого честного художника. Совсем иначе обстоит дело с финансами, если они лежат в реальной плоскости и не относятся к высшей морали. Когда соприкасаются творческие и экономические интересы, совершенно разные по своей сути, но тесно между собой связанные и имеющие некую общность, тогда мечта одного человека находит отклик, то есть основательную поддержку, благодаря прагматизму другого. В сущности, актриса Дитрих оказывала поддержку «химерам» Штернберга в значительной степени из-за своего прагматизма. И также бывают случаи, когда какой-нибудь прагматичный киномагнат любит

искусство и испытывает неутомимое желание содействовать созданию произведений вдохновенного кинорежиссера.

Во всяком случае, после ухода из «Метро-Голдвин-Майер» Штернберг вскоре получил предложение от «Парамаунт» занять место помощника одного режиссера, снимающего фильмы про ковбоев. «Я не увидел другого способа ответить на это умышленное оскорбление, как немедленно согласиться», — признавался он. Через неделю исключительно ассистентской работы его вызвал глава отдела производства киностудии «Парамаунт» Бен П. Шульберг и сказал, что ему стыдно за нанесенное Штернбергу оскорбление, и просил его, если можно, заново смонтировать и исправить титры в только что отснятом, но неудачном фильме, который можно спасти только таким образом. Фильм назывался «Дети развода», в главных ролях Клара Боу и Гари Купер (в будущем — первый американский партнер Марлен и «один из самых приятных человеческих существ, которых я когда-либо встречал»), Штернберг предложил переделать фильм полностью. Прагматик Шульберг, «любящий пари и быстро взвешивающий свои шансы», дал ему на это пять дней. Результат оказался удачным, и Джозефу поручили съемки фильма «Подполье» по роману Бена Гехта.

Этот фильм, известный в Париже под названием «Ночи Чикаго», показали в Нью-Йорке в сентябре 1927 года. Оглушительный успех в первый же день показа, поскольку молва о нем разлетелась мгновенно. И со временем это позволило его автору с иронией говорить об уже упоминавшемся факте: для того чтобы удовлетворить спрос сгоравшей от нетерпения толпы, кинозал не закрыли и он работал всю ночь, давая, таким образом, приют и бездомным. А в то время когда нищему подростку Джо приходилось ночевать в грязных ночлежках или под открытым небом, кинозалы не работали по ночам и он не мог там скоротать ночь. Это первый фильм «о гангстерах», он произвел большое впечатление, в том числе на Хорхе Луиса Борхеса, отчего и запомнился потерявшему зрение мыслителю. В этом фильме Штернберг впервые начал — и с тех пор это вошло у него в традицию — выражать, делать зримым то, что имеет прямое отношение к «темным химерам»: пример — садистская сцена, когда оборванец пьяница (Брук) вытаскивает из плевательницы брошенные туда для него деньги на выпивку. Клив Брук, позднее такой чистый, опрятный и чопорный в «Шанхайском экспрессе», здесь играет опустившегося человека.

Тридцать два года спустя унижение другого пьяницы (Дина Мартина), в фильме Ховарда Хоукса «Рио Браво», копавшегося с той же целью в похожей плевательнице, будет встречено с

восторгом и названо находкой. Другой не менее, но и не более удачный фильм Хоукса «Лицо со шрамом» (1932) в еще большей степени копировал «Подполье» (успешное подражание не мешало самоутверждению сильной личности), преимущество этого фильма было лишь в том, что он звуковой.

«Если мои фильмы оказали на кого-то влияние, — писал Штернберг, — это может только порадовать меня и нисколько не огорчает… Впрочем, добавлю, что некоторые сцены были взяты и грубо скопированы. Это не доставило мне никакого удовольствия, так же как работа камеры, лишенная какого-либо творческого воображения. Все это не ускользнуло от внимания тех, кто любит кино так же, как и я». Он сам в своих «Воспоминаниях» признавал полезность заимствований: «Я вспоминаю, например, один старый фильм Эрнста Любича, в котором Пола Негри смиренно опускается на колени перед своим мужем, чтобы почистить ему ботинки, зная, что он идет на свидание с другой женщиной. Этот ловкий женский маневр подсказал мне психологический ход в сентиментальной сцене фильма „Доки Нью-Йорка“ (1928), где Бетти Компсон хватает за рубашку Джорджа Бэнкрофта, пытаясь его задержать, и отрывает карман, а затем раболепно пришивает карман, чтобы он мог уйти в нормальном виде, но также, чтобы еще ненадолго удержать его около себя».

Огромные прибыли от «Подполья» и мастерское исполнение ролей привели к тому, что «Парамаунт» поручил Штернбергу съемки важного фильма и, главное, работу со знаменитым актером большой величины, который невольно поспособствовал открытию Марлен Дитрих. Эмиль Яннингс, родившийся в 1884 году в Германии, сделал потрясающую карьеру. В театре он работал с Максом Рейнхардтом, а в кино снялся в нескольких получивших большую известность фильмах: речь не о «Трагедии любви» Джо Мэя, где снялась также невыразительная Марлен, а о фильмах «Последний человек» (1924), «Фауст» и «Тартюф» (1926) одного из редких мастеров Фридриха Вильгельма Мурнау, чье творчество оказало влияние на Штернберга. В 1927 году Яннингс, как и Мурнау, приехал в Голливуд, но снялся в фильме Виктора Флеминга (1883–1949) «Путь всякой плоти».

Однако воля случая или судьбы готовила встречу Штернберга с Дитрих несколько раньше. За два года до этого, после перипетий с Чаплином, Штернберг приехал в Берлин, и Яннингсу его представил драматург Карл Фольмёллер, который в 1922 году пригласил Марлен для участия в спектакле «Ящик Пандоры» и который станет соавтором сценариев для фильмов «Голубой ангел» и «Шанхайский жест». В тот раз в Германии Штернберг и Яннингс просто познакомились, но, похоже, актер и режиссер

сразу произвели друг на друга очень сильное впечатление. И вполне естественно допустить, что лучше разобрался в способностях другого (о которых тот сам еще и не подозревал) не малоизвестный режиссер, только что начавший самостоятельно снимать фильмы, а уже прославленный актер, чей потенциал невозможно было скрыть, поскольку «все его роли жили в нем и являлись частью его повседневной жизни». В своих «Воспоминаниях» Штернберг посвятил «Эмилю» 30 страниц (а «госпоже Дитрих» отвел 45).

В их первом совместном фильме «Последний приказ» (во французском прокате — «Закат славы») по сценарию, написанному Штернбергом (идея же принадлежит Любичу), Яннингс сыграл роль русского белоэмигранта, сбежавшего от режима большевиков, который влачил жалкое существование в Голливуде, работая статистом на студии. Его история — «великого князя Сергея Александровича» — рассказывается в длинном ретроспективном повествовании, ставшем прообразом «фильма в фильме». Этого потерявшего всё аристократа пригласили на съемки фильма о революции в России: представив, что ему придется пережить все заново, играя самого себя, он теряет рассудок в результате припадка, который случился с ним прямо на съемочной площадке.

Штернберг с беспощадной сатирой рисует социальную черствость «фабрики грез». «Я прекрасно знал Голливуд, и поэтому мне было трудно изобразить его не таким, каков он в реальности. Гораздо легче было с революцией в России, так как тут я мог свободно опираться только на свое воображение». Все это изложено, как обычно, в парадоксальном и шутливом тоне, а затем, как и во многих других случаях, сказано, что воображение — это единственный верный способ отразить в искусстве реальность. В целом, Марлен, актриса малоизвестная и заставляющая работать его воображение, очень сильно помогла ему создать ее же собственный образ. А уже однажды созданный экранный образ Яннингса показался режиссеру неподходящим и разрушающим концепцию фильма. «Когда фильм был отснят и „положен в коробки“, я поблагодарил Яннингса за работу и заявил ему, что никогда в жизни, даже если он останется последним и единственным актером на свете, я не соглашусь снова встретиться с ним на съемочной площадке».

Какими бы трудными ни были съемки и удалось или нет достичь желаемого результата, но благодаря «Последнему приказу», а также фильму «Путь всякой плоти» Яннингс добился признания в Америке и получил «Оскар» за лучшую мужскую роль. Но в 1927 году премия Академии искусств вручалась

впервые, и в этой связи если разобраться, кто из них двоих — кинорежиссер или актер — извлек больше выгоды и пользы для своей карьеры от таланта и реноме второго, то получается, что это был вовсе не актер.

Затем Эмиль Яннингс снялся у Эрнста Любича в фильме «Патриот», где играл русского императора Павла I, рожденного Екатериной II не от мужа. О зачатии и рождении Павла будет мимолетно упоминаться в вышедшем через шесть лет фильме «Кровавая императрица», чтобы объяснить зрителю, откуда в этом увлекательном повествовании возник ряд хитросплетений. А пока Яннингс спросил у Штернберга, что он думает по поводу его трактовки образа и игры, и услышал грубый ответ: «Scheisse» (то есть «дерьмо»). Яннингс тут же передал этот отзыв Любичу, который разразился колкими упреками в адрес своего коллеги и соперника, и заявил ему, что отныне тот будет слышать эти колкости всегда. Во всяком случае, так рассказывал об этом эпизоде Штернберг и добавлял: «Он использовал свое замечательное чувство юмора, всю свою желчь и весь свой яд, чтобы опорочить меня, и его мгновенно поддержала пресса». Когда в 1935 году Любич сменил Шульберга на его посту и возглавил на «Парамаунт» отдел производства, он поспособствовал тому, чтобы помешать выходу фильма «Дьявол — это женщина» и удалить со студии Штернберга (который был вынужден уйти на студию «Коламбия пикчерс»), а также пригласил Дитрих на роли в двух фильмах, один из которых слабый, но тем не менее очень милый и динамичный («Желание»), он выступил здесь как продюсер, а второй, где он был режиссером, — глупый и скучный («Ангел»).

Правдива или нет эта история, ставшая причиной длительного враждебного отношения Любича, который представляется фигурой, противоположной Штернбергу (как Лени Рифеншталь, в своем роде, противоположна Дитрих), но данный эпизод, по меньшей мере, наводит на мысль о том, что огромная фигура Яннингса легла черной тенью на отношения «Джо» и Марлен и косвенно привела к тому, что они расстались, впрочем, как в свое время эта же фигура привела к их встрече.

Немого кинематографа никогда не было, заявлял Джозеф фон Штернберг; актеры произносили текст, который воспроизводился на экране в титрах. Сам он в фильме «Доки Нью-Йорка», без сомнения, самом плавном и медленном из фильмов немого кино, а также самом мастерском из его собственных фильмов, удивительным образом показал, как много можно рассказать при помощи правильно направленного света, точных движений и четкого монтажа. Но выход этого фильма на экраны в 1928 году

совпал с выходом второго после «Певца джаза» звукового фильма, название которого «The Singing Fool» в общем-то соответствовало прозвищу французского певца и композитора Шарля Трене «Поющий псих» или «Поющий дурак», которому тогда было 15 лет. Отныне любой фильм обязан был быть «звуковым». Штернберг незамедлительно снял историю о гангстерах под названием «Гром и молния», которая тщетно пыталась повторить успех «Подполья», что же касается звука, то он, как и изображение, применялся в четких и определенных целях без каких-либо случайных погрешностей.

Теперь и Эмиль Яннингс конечно же должен был «заговорить вслух». Впервые в звуковом фильме («Предательство», 1929) он снялся под руководством самого основателя «Парамаунт» Адольфа Цукора (1873–1976), но звуковая версия оказалась столь ужасной, что в прокате картина появилась как немой фильм. Произношение с акцентом казалось на «Парамаунт» непреодолимой трудностью, и поэтому было принято решение, что настоящий дебют Яннингса в звуковом кино состоится в Германии, а именно в Берлине на студии УФА, где производством ведал Эрих Поммер. Сюжет был выбран, это рассказ о жизни Распутина (словно было решено, что Яннингс должен представать перед американской публикой только в роли русских), предполагалось, что фильм будет озвучен на немецком и английском языках. У него был фиксированный, но внушительный бюджет: 325 тысяч долларов. В качестве режиссера пригласили Эрнста Любича, тоже берлинца, который до отъезда в Голливуд в 1923 году снял с полтора десятка фильмов в Германии. Любич попросил гонорар в 60 тысяч долларов. Яннингс превзошел его, запросив 754 тысячи. В результате бюджет стал неподъемным.

Переговоры с Любичем, который отказывался снижать цену, длились до июля 1929 года. Тогда Поммер вспомнил о режиссере, снявшем «Последний приказ», и предложил ему 30 тысяч долларов. Джозеф фон Штернберг согласился ехать на съемки в Берлин за 40 тысяч. Эти очень любопытные сведения о гонорарах можно найти в книге «Марлен Дитрих. Жизнь и легенда» Стивена Баха. В книге «Веселье в китайской прачечной» факты, естественно, представлены иначе, но, без сомнения, правдиво, поскольку вполне можно допустить, что Яннингс лично пригласил Штернберга, чтобы исправить неприятную ситуацию и помириться с тем, кто в реальности был последней спасительной соломинкой. «Я получил послание от этого непредсказуемого актера с просьбой приехать в Берлин и помочь ему сняться в его первом звуковом фильме в Германии. В послании уточнялось, что

он добился права выбрать режиссера по своему усмотрению, включая Любича, но что я был избранником его сердца. Я был тронут этой просьбой великого и горделивого артиста, которому я в свое время прямо и открыто заявил, что считаю его чудовищным несчастьем и угрозой для любого художественного фильма, и, признаюсь, не изменил своего мнения». И еще: «Я знал, что продюсер фильма Эрих Поммер, а я с уважением относился к некоторым из предыдущих его работ», среди которых были «Нибелунги» Фрица Ланга и «Последний человек» Мурнау.

Шестнадцатого августа 1929 года «Джо» приехал в Берлин в сопровождении брюнетки Рицы Ройс фон Штернберг (родившейся 18 июля 1903 года в Ланкастере и скончавшейся 20 октября 1980 года в Пенсильвании), актрисы, на которой он женился в 1926 году и с которой уже находился в стадии развода — женитьба и развод, о которых в «Веселье в китайской прачечной» он не обмолвился ни словом. Но в тот момент супруги приостановили бракоразводный процесс и вместе уехали из Соединенных Штатов, чтобы избежать таким образом осложнений административного характера.

«ГОЛУБОЙ АНГЕЛ»

Только приехав в Берлин, рассказывал Штернберг, он узнал, что приглашен снимать фильм о жизни Распутина. Он отказался, поскольку не имел ни малейшего желания заниматься историей, развязка которой столь широко известна. Его отказ был встречен спокойно: сюжет небезопасный в том смысле, что любая вольная трактовка, вымысел и отступление от реальности могли повлечь за собой судебный процесс. Неделю спустя возбужденный Яннингс пришел к нему в отель и с воодушевлением начал говорить о романе, опубликованном в 1905 году, идея экранизировать который возникла на германских киностудиях еще лет десять назад. В нем рассказывалось о глупом и претенциозном учителе по фамилии Раат (в фильме Рат), тиранившем учеников, на уроках которого они шумели и не давали ему говорить. Неблагодарные ученики переделали его фамилию в «Унрат», что означает — «гнус». В один прекрасный вечер Раат (или Рат) решил проследить за безобразничавшими учениками и неожиданно для себя попал в кабаре «Голубой ангел», где выступала певица и мать-одиночка Роза Фрёйлих, он влюбился и женился на ней. Разразился такой скандал, что он потерял место и решил отомстить обществу, открыв игорный дом, в котором его жена должна была служить приманкой для коррумпированных именитых граждан города, с тем чтобы разоблачить их. Но застав жену с одним из самых нахальных своих учеников, Раат впал в ярость, и все кончилось тем, что обоих арестовали.

Тот факт, что автором романа являлся Генрих Манн, родившийся в Любеке в 1871 году и скончавшийся в Калифорнии в 1950 году, так или иначе мог остаться в памяти только потому, что, во-первых, Генрих — старший брат знаменитого Томаса Манна (который младше его на четыре года), лауреата Нобелевской премии 1929 года (вручение которой совпало со съемками «Голубого ангела»), а во-вторых, потому, что он написал книгу, невразумительное название которой «Учитель Гнус, или Конец одного тирана» бегло указано в титрах фильма, который стал знаменитым (он сам и предсказал успех фильму) только благодаря голым ногам Розы Фрёйлих, переименованной в Лолу-Лолу.

Тем не менее путь к известности многих людей творческих профессий бывает долгим и извилистым. Если Томас Манн, которому благоволил Гитлер, поскольку его имя было знаменито во всем мире, и осознал, на какие чудовищные преступления

способны нацисты, то это, в значительной степени, на примере своего брата Генриха, вынужденного в 1933 году покинуть родину и отправиться в изгнание сразу же после того, как его книги попали в черные списки, так же как и фильм «Голубой ангел». Еще одним прекрасным тонким писателем, над которым, как и над Генрихом, так сказать, нависла черная туча и который изо всех сил старался убедить Томаса не верить посулам нацистов и всячески избегать их, был его сын Клаус.

Итак, Эмиль Яннингс предложил взять за основу фильма произведение с мощным звучанием, если принять во внимание политическую ситуацию в Германии в 1929 году и в последующие годы — пусть даже Штернберг в тот момент не понимал этого в полной мере и осудил позже, дабы заявить о своей независимой позиции художника. Тем не менее обстановка была уже очень напряженной, если не угрожающей. А иначе и не могло быть, поскольку речь шла о престиже первого звукового фильма в Германии, на производство которого были направлены все лучшие силы и вокруг которого концентрировались все самые талантливые и влиятельные люди Берлина. Патрон УФА, одновременно владелец крупных газет, Альфред Гугенберг финансировал, между прочим, приход Гитлера к власти. Штернберг отмечал: «Он относился недоверчиво к моим настроениям, так как ему не требовалось большой проницательности, чтобы почувствовать, что я не собирался представлять на экране немцев как высшую расу».

В реальности, кажется, все было несколько иначе. Гугенберг с опаской относился главным образом к обличительной силе книги. И он потребовал, чтобы финал истории был представлен так, чтобы учителя можно было по-человечески понять и простить, иначе говоря, он потребовал убрать всю едкую социальную сатиру, являющуюся главным смыслом всей второй части. Но в чем же заключается искусство режиссера, если не в том, чтобы, сопоставляя случайные совпадения, второстепенные обстоятельства и будничные события и размышляя над ними, интерпретировать и подавать их по-своему, в совершенно ином, новом виде? Работа театрального режиссера-постановщика, в сущности, заключается в том же, но на сцене она, безусловно, менее заметна и обладает меньшим воздействием, нежели на экране, где человеческие судьбы, измененные и укрощенные характеры, лица, жесты, чувства однажды объединяются и запечатлеваются на пленке, а потом бесконечно тиражируются, и все это происходит единственно по воле «создателя» фильма. Штернберг, проработав в течение двух месяцев над уже существовавшим постановочным сценарием, написанным

Робертом Либманом в содружестве с драматургами Карлом Фольмёллером и Карлом Цукмайером и в соответствии с тактично смягченными требованиями Гугенберга, убедил себя, что окончательный вариант сценария сделан лично им. «Мне очень нравилась главная идея первой части романа; я встретился с Генрихом Манном и спросил его, не будет ли он возражать, если я немного изменю сюжет, убрав из него и добавив в него все то, что соответствует моему замыслу. Я сказал ему, что намереваюсь дать фильму название „Голубой ангел“, переименовать героиню в Лолу и полностью изменить концовку. Согласно моему замыслу учитель снова возвращается в класс и там умирает. Манн не возражал, даже более того, он сказал мне, что он всё одобряет, и дал мне полную свободу действий в том, что касалось внесения необходимых, с моей точки зрения, изменений». И далее: «Без искрящейся энергетики новой и привлекательной актрисы фильм был бы всего лишь рассказом о глупом школьном тиране». В конечном итоге хороший способ сделать так, чтобы Унрата можно было по-человечески понять и простить, заключался в том, чтобы превратить гнусный замысел супружеской пары в драму на почве любви, где мужчина гибнет, а женщина торжествует, хотя и не стремится к этому совершенно осознанно.

Здесь, кстати, наблюдается одна особенность, которая объясняется парадоксальностью профессии режиссера-постановщика. Изменения могли бы быть несущественными и случайными, если изучение текста было бы чисто формальным, поскольку, попросту говоря, вторая часть романа по сравнению с первой более слабая, более схематичная, дидактическая и менее живая. Другая парадоксальная особенность состоит в том, что выдвижение на первый план «новой и привлекательной актрисы», короче, открытие Марлен Дитрих происходит главным образом в первой части фильма, точно повторяющей сюжет романа. И только вторая часть, в которой придумана во всех подробностях сцена клоунского унижения «Рата», позволяет свободно раскрыться актерскому гению Эмиля Яннингса, не имевшего такой возможности в первой части, снятой строго по литературному произведению. Складывается впечатление, что Штернберг, осознавая, насколько он задвигает Яннингса на второй план и выдвигает вперед Лолу-Лолу, решил подарить ему в качестве компенсации сцену с кукареканьем, в которой раскрылось совершенство актерского мастерства великого артиста, не чуждого мазохизма, с которым режиссеру иногда приходилось жестко обращаться, чтобы заставить его играть.

Вспомним сюжет. Потерпевший крах своего предприятия Рат, загримированный под клоуна, в парике и с фальшивым носом,

униженный до того, что продает фотографии своей жены пресыщенным посетителям кабаре, принужден на глазах своих бывших коллег и учеников принять участие в унизительном и даже садистском представлении на сцене «Голубого ангела». Его партнер, директор труппы (очень известный Курт Герон), представляет его как известного учителя Иммануэля Рата, затем бьет его кулаком по шляпе, чтобы показать, какая у него крепкая голова, далее вынимает у него из носа яйцо и разбивает о его голову. По замыслу представления в этот момент Рат в непристойном экстазе должен крикнуть «кукареку» (по-немецки *Kikeriki*), но он этого не делает, растерявшись и позабыв всё от унижения и переживания. Его ругают и требуют: «Говори „кукареку“, говори „кукареку“!» Он стоит, пошатываясь, и вдруг за кулисами замечает Лолу в объятиях фата-культуриста по имени Мазепа. И тут Рат издает ужасный истошный душераздирающий петушиный крик.

Кстати надо заметить, что из сюжета был исключен один очень важный психологический момент, о чем можно действительно сожалеть: дело в том, что в романе Рат приходит в ярость, застав свою жену в объятиях Лохмана, самого наглого из его бывших учеников, который писал эротические поэмы, прославлявшие Лолу Фрёйлих, и в результате оказывается в тюрьме. В фильме Лохман тоже появляется, но в самом начале, предназначение этой фигуры строго соответствует роману, но его еще больше подчеркивают и даже зрительно. Рат застает ученика врасплох во время занятий в классе, но не с поэмой, как в книге, а с фотографией Лолы, на которую наклеены перышки в форме юбочки, Лохман дует на них, чтобы разглядеть ее ноги. Унрат будет делать то же самое у себя в комнате. В этом эпизоде соединились самый магический и самый действенный из приемов кино: наплыв изображения и звука, что позволило Марлен Дитрих появиться сразу же самобытной и яркой. С обнаженными ногами, руками, упертыми в бедра, пронзительным взглядом и высокомерной улыбкой, она поет: «Я прелестная юная Лола». Марлен вспоминала свой первый съемочный день в следующих выражениях: «На съемочной площадке четыре одновременно вращающиеся камеры были нацелены, по меньшей мере мне так представлялось, на мою (я говорю все это с самым глубоким отвращением) промежность».

А на экране сначала происходит великолепный переход от одного изображения к другому, а также звуки сменяются музыкой, и мы видим Унрата, дующего на перышки, наклеенные на почтовую открытку, а потом крупным планом появляется равнодушное и презрительное, слегка покачивающееся лицо

Лолы, смотрящей с высоты экрана на зал, и параллельно начинает звучать музыка. Тем временем крупный план, на мгновение выхвативший элементы декора (обозначающие гротескную и примитивную любовь), сменяется передним планом, который очень быстро показывает героиню от начала трико до туфель. Затем камера отдаляется и с поразительной виртуозностью перемешивает силуэты, музыку, шум, крики, чтобы выхватить из беспорядочного движения в зале и на сцене посреди нагромождения всякого хлама фигуру Лолы: в этом бесконечном вращении на мгновение промелькнет чучело чайки, прицепленное к декорациям, как и необыкновенно сексуальные бедра актрисы, ведь недаром текст первой песни, где она представляет себя публике, весьма фриволен.

С этого момента Марлен царила во всей первой части фильма, скрупулезно повторяющей сюжет романа. И только в полностью измененной финальной сцене, где Яннингс, обезумевший от ярости из-за фата-культуриста, введенного Штернбергом вместо другого персонажа в сюжет и в данный эпизод (помимо всего прочего, это было сделано, без сомнения, вследствие его собственной ревности, — ревности невысокого мужчины, любившего жен-шин, к непостоянным красавцам-ловеласам, хвастающимся своей силой и внешностью), играет с поразительной экспрессивной и эмоциональной силой, на которую только может быть способен артист. Это пример, которому нет равных и с которым можно сравнить только крик Мишеля Лонсдаля (Майкл Лонсдейл в английской версии), похожий на крик раненого зверя, в фильме Маргерит Дюрас «Песня Индии» (1975).

В этой связи следует отметить еще две детали. Одна из них хорошо известна и связана с тем, что после выдающейся сцены крушения любви Рат, по замыслу, пытается задушить Лолу и якобы Яннингс, относящийся с ненавистью к тому, что молодая актриса действительно подчинила себе не только Штернберга, но и весь фильм, попытался на самом деле задушить Марлен Дитрих, которая, соответственно, и впрямь перепугавшись, стала кричать необычайно убедительно. Другая показательная деталь упоминается реже, здесь речь идет о том, что идея этого душераздирающего приступа отчаяния появилась совершенно случайно в ходе работы, поскольку, как пишет Штернберг: «Этого нет ни в романе, ни в сценарии; все возникло из эпизода, который я придумал в ходе съемок: это шутка во время свадебного застолья, когда из носа учителя вынимают яйца и он принимается кричать, как петух». Эта первая сцена с «кукареканьем» очень яркая, Марлен в свадебном наряде отвечает Дженнингсу, как

влюбленная курочка, «ко-ко-ко» и одновременно двигает носом, словно клювом. В итоге данная сцена кажется очень удачным прологом к кульминационной сцене в финале. А вообще-то эта родившаяся во время съемок идея не просто добавление, она стала основой, стержнем всего образа Рата, она рождает атмосферу, в которой Яннингс, снятый в восхитительной игре полутонов-полутеней, создаваемой движением занавесей и газовой ткани, может, наконец, проявить все свое незаурядное актерское мастерство. По преданию, он, якобы ради того, чтобы быть более убедительным, настаивал на том, чтобы яйца, которые разбивали о его голову, были тухлыми.

В данном случае «слишком» — это именно то, что нужно, но удается очень немногим. Впрочем, свою редкую способность Яннингс хочет показать при любых обстоятельствах, и такая навязчивая демонстрация зачастую начинает раздражать в первой части фильма. Например, если он должен налить себе чашку кофе, он не просто наливает ее, он демонстрирует процесс, аккуратно наклоняя кофейник и пристально глядя на чашку. И так везде и во всем. Заходя в небезопасный квартал, где находится кабачок «Голубой ангел», Унрат, в трактовке Яннингса, не просто оглядывается вокруг, как человек, пытающийся не сбиться с пути, а без конца вертит головой, у него испуганное лицо, он постоянно беспорядочно жестикулирует, что показывает, насколько он встревожен и растерян. Здесь смешон не персонаж, а актер. А вообще, эта сцена была снята в полном соответствии с чарующим описанием романа. Штернберг здесь очень строго и точно следовал за текстом, даже если декорации УФА (декораторы Отто Хунте и Эмиль Хаслер) иногда чересчур скрупулезно создавали «экспрессионистскую» атмосферу, ставшую знаменитой благодаря фильму «Кабинет доктора Калигари» (режиссер Роберт Вине, продюсер Эрих Поммер, 1919). Сцена, когда Унрат впервые идет к Лоле, снята пусть и великолепно, но стандартно, что тем более поражает, поскольку, в целом, фильм сделан в удивительно живой и абсолютно новой манере.

Подобная характеристика больше всего относится к игре Марлен Дитрих, к той естественности, легкости и непринужденности, с которой она очень точно воплощает образ Розы Фрёйлих, таким, каким его создал Генрих Манн: красивая и добрая, но насмешливая, одновременно благородная и вульгарная, открытая и замкнутая, наивная и искушенная. Ее забавляют глупость и неловкость «господина учителя», но вместе с тем она взволнована и польщена, разражается великолепным и гротескным смехом, одновременно циничным и невинным, сияет

от радости и неестественно улыбается, когда он с большим букетом в руках торжественно делает ей предложение. Как же она могла сыграть это, якобы не прочитав романа и, выходит, в течение длительного времени не совсем его понимая? В своих воспоминаниях Дитрих заявила совершенно честно: «Пока я писала эти страницы, я случайно посмотрела по телевидению фильм „Голубой ангел“ на немецком языке. Совершенно неожиданно я увидела великолепную актрису в трудной роли, дерзкую, порой нежную, играющую естественно, свободно, создающую сложный образ, с характером, совершенно не похожим на мой. Я не знаю, как фон Штернберг сотворил это чудо… Признаюсь, что я осталась под большим впечатлением от актрисы Марлен Дитрих, способной с успехом сыграть роль портовой шлюхи двадцатых годов. Она даже говорит с нижненемецким акцентом».

Несомненно, один из способов, которые использовал Штернберг для «сотворения данного чуда», заключался в том, чтобы полностью доверить Марлен создание реалистического образа, ей, которая, как он считал, прекрасно знала жизнь кабаре и арго того бурного Берлина, в который он сам только что приехал. И ей удалось самой придумывать свои костюмы. Она перебирала старые платья, оставшиеся у нее от прежних спектаклей, и отправлялась вместе с Руди в неблагополучные кварталы, чтобы посмотреть, как одевались проститутки. Вот что она об этом пишет: «Фон Штернберг очень четко представлял себе внешний облик Лолы из „Голубого ангела“. Он знал все: какой у нее голос, какие манеры, жесты, походка. Он повлиял на выбор моих костюмов, вдохновил меня на создание новых, что я и сделала с редким энтузиазмом». И далее она добавляет: «Мой „здравый смысл“, как он говорил, поражал его. Он считал меня красивой (хотя это было далеко не так) и, следовательно, глупой». Конечно же для режиссера, особенно не верящего в возможность присутствия ума, было сюрпризом то, что он нашел актрису, которая не только понимала, но предвосхищала его идеи; которая действовала сама и, более того, делала это «с редким энтузиазмом».

Этот необыкновенный творческий союз единомышленников зародился, воодушевился и утвердился в очень глубоком и тонком понимании и раскрытии образа Розы Фрёйлих, а не в формальном его копировании. Смотрим снова и снова до бесконечности этот знаковый для всей карьеры Марлен Дитрих эпизод, тот самый, где она в первый раз поет свой гимн любви, который в будущем будет повторен миллионы раз во всем мире. Взбешенный Унрат только что подрался из-за нее, в конце концов,

ему стало плохо, и в результате несчастный учитель снискал уважение всей труппы. Хозяин труппы заставляет его выпить изрядную дозу подкрепляющего средства, тащит в ложу для почетных гостей и торжественно представляет сомнительной публике. Раздаются издевательские аплодисменты, но Рат (он снят крупным планом), раскланиваясь направо и налево с глуповато-блаженной улыбкой, принимает их за искреннее выражение одобрения. Затем общим планом показывают зал. В глубине, слева, на подмостках видна Лола, она аплодирует учителю и видно, что она делает это просто, естественно и искренне.

Снова начинает звучать музыка, это вступление к чудесной популярной песенке Фридриха Холлендера, она звучит негромко, одновременно и простая, и неоднозначная мелодия, торжественный гимн и назойливый мотивчик. В центре маленькой загроможденной сцены темный силуэт толстой женщины, сидящей на бочке. Лола, подбоченясь, идет направо, потом возвращается, останавливается перед темным силуэтом толстухи, пристально на нее смотрит властным взглядом и делает правой рукой короткий и четкий жест, та мгновенно его понимает и спускается с бочки. Лола усаживается на ее место, слегка откидывается назад, поднимает, согнув в колене, правую ногу, обхватывает ее обеими руками и начинает петь: «Я с головы до ног соткана из жизни». У нее сияющее лицо, она убеждена в том, о чем поет, и от этого ей радостно. Широкий жест — рука плавно и медленно спускается от головы к ногам — подтверждает слова песни. Она полностью владеет залом. И в то же время поет только для Унрата, очень естественно и грациозно.

Надо сказать, что бочку и позу, в которой она исполняла песню, а также костюм — складную шапочку-цилиндр (шапокляк) из белого атласа, короткую юбочку, поддернутую спереди, трусики с оборками и чулки на резинке — все это, кажется, придумала сама Марлен Дитрих в ходе съемок. Если это действительно так, то Штернберг, видимо, не без колебаний одобрял, принимал и доводил до совершенства ее идеи. Вот как он описывает впечатление, которое она вольно и невольно произвела на него, когда 5 сентября 1929 года он впервые увидел «фройляйн Дитрих» «во плоти»: «Она задрапировалась так, чтобы скрыть каждую часть своего тела. То немногое, что ей надо было делать на сцене, улавливалось с трудом, я помню всего лишь одну ее реплику в диалоге. Я видел лицо, которое искал, и, так сказать, силуэт, который был достоин этого лица. Кроме того, было еще что-то, чего я не искал. И что мне говорило, что мои поиски закончены». Поиски, как представляется, были связаны с

очень личным видением образа, и пусть еще не совсем осознанно, но начались задолго до того, как было принято решение экранизировать роман Генриха Манна. Марлен Дитрих, со своей стороны, потратила намного больше времени на ожидание, зато она гораздо быстрее поняла, что, наконец-то, дождалась своего часа и что, соответственно, пришло ее время выдвигать требования.

Это «еще что-то», что уловил Штернберг в силуэте Марлен Дитрих, был, возможно, эротический потенциал или даже задатки яркой индивидуальности, которые так или иначе уже наметились. Но в первую очередь он увидел в ней неповторимость и превосходство над всеми: «Она держалась в стороне, опираясь на декорацию, с видом холодного презрения ко всей этой буффонаде, разительно контрастируя с оживленным поведением остальных, которым вменили в задачу явить мне пример величия немецкой сцены. Она уже знала, что я нахожусь среди публики, но поскольку не думала, что это может иметь какое-то отношение к ней, была совершенно равнодушна к моему присутствию в зале». Возможно, это объяснение со временем даст ему Марлен.

Однако на самом деле не была ли это ловко придуманная поза, чтобы лучше привлечь к себе внимание? «Ее манера держать себя… как я заметил, была неестественной, а также излишне подчеркнутой, поскольку она не держалась непринужденно». Штернберг добавляет это, желая ее похвалить, а заодно отметить, что разглядел в ней способность раскрыться по-новому. В то же время не заподозрил ли он, вопреки своим собственным словам, что эта поза была продумана с четко определенным расчетом? Но он явно угадал (и говорит об этом) уникальную возможность выйти за рамки сценария и воплотить свой собственный замысел. Никогда, скажем так, творческая работа режиссера-постановщика не производила столь сильного впечатления, как в «Голубом ангеле», притом что все составляющие части экранизации, то есть интеллектуальный, творческий коллектив и взятая как модель жизнь берлинских кабаре 1920-х годов, были определены еще до приезда Штернберга. Все, кроме Марлен Дитрих.

Что бы там ни говорилось о безразличии Марлен, но все, кто был занят в тот вечер в спектакле, знали, что Джозеф фон Штернберг приехал в Берлин еще месяц назад и ищет партнершу для Эмиля Яннингса. «По мере приближения начала съемок стала ощущаться нездоровая обстановка. Начали распространяться слухи, что женщины, которую ищет Штернберг, не существует на Земле», — впоследствии хвастался Джо. Перелистывая рабочий альбом с портретами артистов, он наткнулся на «невыразительную и неинтересную фотографию фройляйн

Дитрих». Тем не менее для очистки совести он спросил мнение ассистента, который ему ответил: «Попка неплохая, но нам-то нужно лицо. Не так ли?»

Отголоски этой известной в мире кино байки встречаются в «Воспоминаниях» Лени Рифеншталь, которая утверждает, что ее собственная кандидатура предлагалась на роль Лолы и что Штернберг, утвердив ее не в качестве исполнительницы главной роли, а ассистента режиссера, ухаживал за ней (в связи с чем, по ее словам, Марлен впоследствии страшно ревновала). Дальше она пишет, что во время их первого совместного ужина Джо, растаяв от того, как умно она похвалила его умение использовать свет, пожаловался, что ему все время пытаются навязать совершенно неподходящих актрис. Так недавно ему показали плохие фотографии некоей Марлен Дитрих. Марлен Дитрих? Лени прекрасно знала, кто это, и находила ее очень интересной. Однажды она видела ее на террасе кафе. Сидя в окружении друзей, та вдруг произнесла своим «низким и хриплым» голосом: «Но почему надо обязательно иметь красивую грудь, не так уж плохо, когда груди слегка висят». И она вытащила и показала свою левую грудь, слегка ее раскачивая. Это выглядело «вульгарно и возбуждающе». Далее в этих хвалебных отзывах (по-женски очень двусмысленно хвалебных) говорится, что Штернберг в тот же вечер увидел Дитрих на сцене и согласился с мнением Лени.

Говорили ли ему о ней раньше, предупреждали ли его, в плохом или хорошем смысле, как бы то ни было, но свой выбор он сделал в зале, где показывали «Два галстука». «Мое чутье, срабатывающее не всегда, на сей раз оказалось достаточно сильным, чтобы подсказать мне, что я нашел самый важный персонаж фильма, который мне предстояло снимать». Во второй половине следующего дня Марлен была вызвана на киностудию УФА. Она предстала перед Штернбергом, одетая элегантно, добротно и очень корректно, возможно, она искренне считала, как будет потом утверждать, что ей предложат лишь второстепенную, но уж точно не главную роль певички кабаре. А возможно, это был ловкий тактический ход (подсказанный Руди, с которым она, несомненно, посоветовалась), позволивший напомнить, что она уже известная актриса. Но все-таки, скорее всего, она хотела выделиться среди других актрис и заинтриговать Штернберга. Тут зашел Поммер в сопровождении Яннингса. Он попросил даму в костюме цвета гелиотропа снять шляпку и пройтись. (Эта маленькая сценка будет воспроизведена в еще более оскорбительном и грубом виде в «Белокурой Венере».) Она повиновалась «с тупым равнодушием». Поммер и

Яннингс вышли, не проронив ни слова, но украдкой обменявшись неодобрительными знаками. «Она конечно же не ожидала ничего другого, но посмотрела на закрывающуюся за ними дверь взглядом, полным глубокого презрения, а потом перевела его на меня, словно я был в ответе за это бессмысленное оскорбление».

Штернберг принялся объяснять ей, как он представляет себе персонаж Лолы в ее исполнении. Ее реакция, продуманная заранее или непосредственная, продиктованная умом или амбициями, в любом случае свидетельствовала о ее удивительной способности сразу же разбираться, с кем имеет дело. В беседе со Штернбергом Марлен почти всегда говорила честно. Надо лишний раз отметить, что, совершенно не предполагая, что ей предложат главную роль, она откровенно говорила, что не умеет играть, что никто ни разу не смог снять ее так, чтобы она была похожа на себя, что она уже снялась в трех фильмах, где была отвратительна (он потом узнает, что в девяти; а на самом деле — в семнадцати фильмах, но посчитала, несомненно, только те, где играла главную роль), и что пресса не была к ней снисходительна. Она даже настаивала, чтобы он посмотрел эти фильмы. И он это сделал. «Если бы я посмотрел эти фильмы прежде, чем увидел ее на сцене, у меня была бы такая же реакция, как и у всех остальных… неграциозная и необаятельная женщина, предоставленная сама себе в глупых и бессмысленных сюжетах». Затем она ему заявила, что знает некоторые из его фильмов, что он умеет руководить мужчинами, но она сомневается, что у него получится так же хорошо работать с женщинами.

Это последнее высказывание представляется восхитительным с точки зрения его справедливости, и потому, в известной степени, оно впоследствии оправдалось. Ни один актер в фильмах Штернберга, снятых после «Голубого ангела» (даже те, кто настолько хорошо его понимал, что их можно назвать «вторым я» — *alter ego* — режиссера, а среди них наиболее яркие Адольф Менжу, Лайонел Этвилл или Тадаси Суганума), не смог передать его замысел лучше, чем это сделали Джордж Бэнкрофт, Клайв Брук, Уильям Пауэлл и, разумеется, Эмиль Яннингс. Зато работа с артистками, снимавшимися в его фильмах раньше: Джорджией Хейл, Эвелин Брент, Бетти Компсон или Фэй Рэй, не соответствовала его уровню, даже если он этого не заметил. Но разве мог он этого не чувствовать? Короче говоря, реплику Марлен можно понимать как само собой разумеющееся требование к Штернбергу, что если он хочет видеть ее в роли Лолы, то в первую очередь должен позаботиться о том, чтобы преуспеть в работе с ней там, где другие режиссеры потерпели крах, а также исправить собственные недостатки, проявившиеся в

работе с другими актрисами: выигрышно снять ее и заставить играть так хорошо, как она только может, и, показав всем, на что она на самом деле способна, доказать, что он умеет работать с актрисами, коль скоро он нашел ту, которая в состоянии осуществить его замыслы. Ее замечание справедливо и прозорливо еще и потому, что, делая образ Лолы центральным в раскрытии его собственного прочтения романа и замысла экранизации «Учителя Гнуса», по сути, Штернберг бросал вызов самому себе. И именно это он неожиданно и с испугом понял.

Но несмотря на то, что Марлен Дитрих сразу же выразила в свойственной ей неоднозначной манере мысль о том, что два человека, обладавшие общими взглядами, желавшие в полной мере реализовать свой творческий потенциал и давно ждавшие подходящего момента, наконец-то нашли друг друга, заметила же Марлен, насколько они дополняют друг друга, гораздо позже, в ходе съемок или даже когда продумывала костюм. Она была очарована в равной степени и процессом, и результатом. Видимо, судьбе, справедливости ради, было угодно, чтобы Штернберг, в свою очередь, был очарован этой ее очарованностью: иными словами, он очень хотел, чтобы им обоим эта встреча принесла удачу: ему — в том, что он нашел актрису, которая не только могла воплотить его замысел, но и умела понять его гений, и которая, в конце концов, заняла бы активную позицию и стала бы самым надежным его союзником перед лицом все возрастающего враждебного отношения к нему киностудий. Однако вполне вероятно, что для него важнее было самовыражение, нежели то, поймут ли его остальные или нет, лишь бы они ему помогали. Впрочем, люди всегда в той или иной степени обязаны тому, кто их понимает, им помогает и не считает, что таким образом делает одолжение.

Впрочем, Марлен сама дала определение их творческому альянсу, не использовав таких слов, как «единение» или «понимание», а выбрав фразу — «чистой воды подчинение». Ее стоит процитировать, даже если она преувеличивает истинное положение вещей и кажется нам немного смешной, поскольку выражает якобы полное самоотречение яркой и торжествующей кинозвезды.

«Я ему подошла. Я ни разу не отказалась выполнить его директивы, я в нужный момент высказывала свои соображения, которые он часто брал на вооружение. Короче, я старалась не мешать. Я была дисциплинированной, пунктуальной, понимала проблемы режиссера и актеров, занятых съемками, и всего того, что происходило за камерой. Иными словами, я была слишком идеальной, чтобы не показаться искусственной».

Конечно же мы улыбаемся, когда кто-то бессовестно прикидывается скромным. И Штернберг при случае метал громы и молнии по поводу «этой смеси возвышенного самоуничижения и моего восхваления, этого сплава унижения и подчинения ментору», поведения, которое Дитрих, должно быть, отточила до совершенства, «как только стало ясно, что таким образом она добьется еще большего восхищения». «Теперь она распространяла слухи о своих „муках“ не для того, чтобы пожаловаться, а для того, чтобы очень ловко превратить их в свои достоинства. Она все переиначивала и с достойным похвалы умением представляла себя в виде мученицы, восхваляющей Бога за то, что позволил разорвать ее на части». Тем не менее нас вынуждают поверить в то, что это повиновение не было наигранным, в то, что она действительно слушалась режиссера. Вместе с тем можно прочитать о том, что, между прочим, Джо был далек от мысли о ее притворстве и очень доволен результатами.

«То, как она вела себя на съемочной площадке, было настоящим чудом. Ее внимание было приковано ко мне. Ни один реквизитор не смог бы быть более усердным. Она вела себя так, словно хотела мне всегда услужить, она первая замечала, что я искал карандаш, первая устремлялась ко мне со стулом, когда видела, что я хотел сесть. Она всегда безропотно подчинялась моему полновластному мнению относительно того, как ей надо играть. Очень редко мне приходилось снимать с ней больше одного дубля».

Однако вполне допустимо, что в данном исключительном и столь творчески успешном случае, впрочем, как и во многих других, заурядных и бесплодных, «полновластие», как и безропотное подчинение, не было однозначным и неопровержимым. Но в этом-то и заключается творческое единение.

А пока что возникло решение отснять пробы финала. Марлен считала их бесполезными, так как, по ее мнению, она не создана для данной роли. В душе Штернберг с ней соглашался, но по причине прямо противоположной: он был уверен, что нашел идеальную актрису, и уже принял решение. Тем не менее он чувствовал себя обязанным выполнить формальность, так как уже замыслил показать свою находку первым лицам на «Парамаунт», а также потому, что ранее он дал слово снять пробы с «очаровательной и умной молодой актрисой по имени Люси Манхейм», бывшей до сих пор лучшей из претенденток и которую он уже почти согласился утвердить на эту роль. Она пришла на пробы со своим пианистом. «Оба произвели на меня впечатление, но для работы над фильмом я оставил только музыканта —

Фридриха Холлендера». Затем наступила очередь Марлен, которая ничего не подготовила. Свою версию этой истории она довела до совершенства и 30 лет спустя красиво рассказывала ее во время сольных концертов, вызывая гром аплодисментов. «Я училась в театральной школе в Европе, когда знаменитый американский режиссер, господин Джозеф фон Штернберг… и т. д. и т. п. Фильм назывался „Голубой ангел“». Многие детали этой многократно переделанной версии тем не менее останутся правдивыми, например, тот факт, что она действительно спела американскую песню («You’re the Cream in My Coffee» — «Ты сливки в моем кофе»), которую она каждый раз объявляла как песню, которая якобы привела ее, совсем молодую и никому не известную артистку, в кинематограф.

Эта кинопроба (которую Дитрих никогда не видела, но о которой она сохранила очень подробные воспоминания и поделилась с ними в интервью, данном Максимилиану Шеллу в 1982 году) очень поздно была найдена и показана публике, теперь она выглядит очень достойно и даже благородно, как и все остальное огромное наследие, имеющееся в нашем распоряжении для изучения, проверки и комментариев. Это необычайно откровенный документ, подтверждающий слова Штернберга о том, что все отдали предпочтение Люси Манхейм. «Я не мог поверить своим ушам, так как экран явно доказывал, что есть один-единственный вариант». Сейчас нам не требуется такая же, как у него, гениальная интуиция, чтобы увидеть, во что, благодаря его гению, превратятся в будущем эти три минуты кинопробы. Нам интересно, наверное, не только мысленно представить, каким позже стало лицо, которое мы видим на экране, а уловить, что же именно в нем было изменено и доведено до совершенства.

Проще говоря, в первую очередь поражают свежесть, непосредственность и естественность этой молодой женщины, которая, должно быть, еще в детстве обожала паясничать. Она складывает свои ладони, словно крылья, под подбородком и, часто хлопая ресницами, начинает напевать «Ты сливки в моем кофе». Дальше обнаруживаются другие более и менее заметные штрихи, которые будут либо усилены, либо сглажены: немного сухие губы (голливудская помада исправит этот недостаток наилучшим образом), когда она курит, рот слегка кривится вправо, а когда поднимает или опускает глаза, то левое веко слегка моргает. Далее когда она, повернув голову вправо или влево, смотрит через плечо, то в неизменно поэтическом взгляде читается и сдержанное величие, то самое, которое произвело столь сильное впечатление на Штернберга, когда он впервые

увидел ее на сцене. Ее замечательная жизненная сила, как он высказывался позже, была направлена в нужное русло.

Он дал ей указание разозлиться на аккомпаниатора, которого попросил играть фальшиво. Она выполнила задание на редкость убедительно. После сигнала «снято» она спрыгнула с пианино, куда взобралась поразительно просто и естественно, случайно задев клавиши, отчего те немелодично звякнули (этот звуковой эффект будет бегло использован в фильмах «Обесчещенная» и «Дьявол — это женщина»), а затем, небрежно подтянув наверх чулки, запела на сей раз по-немецки «Зачем же плакать?». После того как эпизод был снят, она попросила нежным и милым голосом прощения у своего партнера-музыканта за то, что только что его отругала по велению режиссера.

Все это, конечно, наводит на мысль о том, как много упустила в молодости блистательная, великолепная и несгибаемая, когда речь идет о приближении ее славы, Дитрих. Впрочем, это тоже был этап на пути к ее будущей славе и блеску. Ну а в жизни она была лишена удовольствия просто жить, удовольствия, которое вообще не принималось в расчет. Штернберг, в свои 72 года дававший интервью для фильма о режиссерах нашего времени, заставляет задуматься о том, в какой степени он стал жертвой этого обоюдного увлечения, которому он волей-неволей полностью отдавался в течение пяти лет. Любопытно, но как раз Марлен, когда ей еще не было двадцати восьми лет, во время кинопроб к «Голубому ангелу» показала наилучшим образом, с чем именно она тоже не смогла бы расстаться без ущерба для себя.

Итак, все единодушно высказались против кандидатуры Марлен Дитрих, и только один Поммер поддержал Штернберга в его выборе. Он защищал его и позже, когда тот, завершив съемки, через два с половиной месяца уехал в конце января 1930 года; за это время Риза Ройс со скандалом покинула Берлин. Марлен необдуманно заявила прессе, что она не имеет никакого отношения к размолвке между супругами, тем более что «господин фон Штернберг» давно собирался разводиться, и впоследствии эта неуместно оброненная из-за неумения не болтать лишнего фраза обернется отягощающей деталью в судебном процессе о «развале семьи и клевете». Однако, что бы она ни заявляла, режиссер киностудии «Парамаунт», приглашенный в Берлин, сразу же после завершения съемок вернулся в Соединенные Штаты Америки, безусловно, в первую очередь ради того, чтобы подготовить приезд Марлен Дитрих, и только во вторую, чтобы избавить УФА от дополнительных выплат американской студии, если он просрочит возвращение из

творческого отпуска.

Перед отъездом Штернберга был устроен большой прием для прессы. В своих «Воспоминаниях» Лени Рифеншталь рассказывала, что он пригласил ее пойти с ним на этот вечер, «но потом пришел попросить у меня извинения, сказав, что не сможет быть моим кавалером на этом балу, так как узнав, что он собирается войти в зал под руку со мной, Марлен устроила ему сцену и даже грозила покончить с собой». Тем не менее Лени тоже отправилась на прием, но в сопровождении Пабста, режиссера «Лулу». На фотографии, сделанной в тот вечер, Лени Рифеншталь стоит рядом с Марлен, и последняя вовсе не похожа на человека, решившегося на самоубийство, а наоборот, видно, что она в прекрасном шутливом настроении, с трубкой во рту. Тут же находится Анна Мэй Вонг, актриса, которая через два года станет ее великолепной партнершей в «Шанхайском экспрессе». В книге Рифеншталь (где она представила себя противоположностью Дитрих) приведено несколько желчных историй (подобными деталями изобилует, кстати говоря, книга Марии Рива), касающихся ее соотечественницы, которая в скором времени проявит себя как активная противница нацизма. Впрочем, эти истории помогают, в конце концов, составить всеобъемлющее представление о многогранной, во всех ее человеческих проявлениях, героине данной книги. Так, якобы в момент съемок сцены, где она пела «Я вся с головы до пят…», сидя в своей знаменитой позе на бочке, Штернберг очень резко одернул Марлен: «Не веди себя, как свинья!» — поскольку она якобы неприлично спустила трико, обнажив низ живота и даже чуть больше.

Как только фильм был «отснят», его сразу же показали Хугенбергу. Он отменил запланированную на февраль премьеру, дабы подстегнуть Поммера побыстрее внести в картину изменения, чтобы она стала менее обличительной и не выходила за рамки общепринятой морали. Поммер, похоже, от этого только выиграл, поскольку теперь Штернберг был ему явно признателен не только за оказанную поддержку при выборе актрисы на роль Лолы, но и за очень точный монтаж фильма, соответствовавший его замыслу. В итоге премьера состоялась 1 апреля в Глориа-Паласт. Благодаря Штернбергу Марлен как европейская кинозвезда была приглашена работать в Соединенные Штаты. Но в тот вечер ей одной достались все лавры славы и признания, предназначенные и ему. Публика устроила актрисе бурные овации и триумфальный прием, поскольку «создавший» ее режиссер не присутствовал на премьере. Что касается дифирамбов, пропетых ей прессой, то она познакомилась с ними

уже на пароходе, потому что сразу же после премьеры она села в поезд и уехала из Берлина, чтобы затем пересесть на пароход «Бремен», отплывавший в Нью-Йорк.

Договор на пять тысяч долларов, который она подписала для съемок в «Голубом ангеле», предусматривал преимущественное право киностудии УФА снимать ее в своих фильмах, но руководство УФА, обеспокоенное сомнительной, с моральной и государственно-политической точки зрения, сценой унижения Унрата, не сохранило за собой это право. Следовательно, Дитрих не была связана никакими обязательствами и свободно могла подписать в конце февраля контракт, предложенный ей «Парамаунт». Надо сказать, что Руди и Джо вступили в заговор и объединились ради будущей карьеры Марлен. Они заставили студию внести изменения в этот контракт, чтобы она согласилась его подписать, так как это было выгодно всем. Ведь именно благодаря ей Джо продолжит творческий путь и реализует многие замыслы, а Руди и Тамара будут прекрасно материально обеспечены и продолжат безбедное существование. Марлен, естественно, не без страха оставила ради незнакомой страны и неизвестной жизни Берлин, семью и главным образом Марию, которой едва исполнилось пять лет.

По настоянию Руди Джо заявлял, что до своего отъезда из Берлина предъявил ей жесткий ультиматум, на который Марлен отреагировала с негодованием и встретила его в штыки. Она, в конце концов, согласилась подписать контракт не на семь лет, а на два фильма, которые, ясное дело, должен снимать только Штернберг. При этом ей гарантировали минимальную зарплату 1250 долларов в неделю и возможность расстаться с «Парамаунт» после первого фильма, если на то возникнут причины личного характера, но при условии не заключать новый контракт с другой киностудией. «Американцам не знакомо чувство чести и достоинства, которое есть у немцев, я никогда не сделала бы столь низкую вещь» — так, не называя лиц, она прокомментирует данный эпизод.

Английская версия «Голубого ангела», снимавшаяся одновременно с немецкой версией поочередно на разные камеры, вышла на экраны в США 5 декабря 1930 года, то есть через месяц после премьеры «Марокко» в Нью-Йорке. Этот сделанный из практических соображений вариант был выполнен мастерски, но сейчас кажется всего лишь любопытным. Он имел очень скромный успех. В нем предполагается, что Лола-Лола — американка по происхождению, и этим объясняется, почему Рат, будучи учителем английского языка, говорит с ней по-английски. Впрочем, английское произношение Яннингса не до конца

соответствовало принятым в Голливуде нормам. Из-за этого в сюжет была вставлена смехотворная сцена в классе, когда Рат, зажав в зубах карандаш и брызгая слюной, демонстрирует, как надо правильно, то есть шепеляво, произносить определенный артикль, этот невозможный «the». Здесь проявился очень важный новаторский прием, показывающий, как можно обыграть имеющиеся недостатки, если необходимо поддержать интерес американской публики к фильму. Этот прием в будущем повторится только один раз: через 30 лет, когда Марлен Дитрих начнет разъезжать по всему миру с концертами и со сцены исполнять на английском языке песни, которые она пела в самом начале своей блистательной карьеры.

«МАРОККО» И «ОБЕСЧЕЩЕННАЯ»

В 1927 году был издан роман «Эмми Джолли, женщина из Марракеша», сентиментальная история о парижской проститутке и наркоманке, которая отправляется в Марокко, чтобы стать там певичкой, и где она находит богатого покровителя, но влюбляется в легионера. Марлен познакомилась с автором, Бенно Виньи (его настоящее имя Бенуа Вайнфельд, 1889–1965). Он конечно же тотчас дал ей почитать свою «Эмми Джолли», навеянную в той или иной степени переживаниями личного характера и права на которую он пытался продать (сначала их купила компания «Фельнер и Сомло» для фильма с актрисой Лили Дамита). Через три года после завершения съемок «Голубого ангела» Дитрих подарила экземпляр этой книги Штернбергу накануне его возвращения в США на пароходе «Бремен», чтобы он не скучал в дороге. А он решил экранизировать роман и дать в фильме главную роль Марлен Дитрих в качестве ее первой роли в американском кино. Узнав об этом, как он напишет позже, она начала возражать, заявляя, что эта история про певичку и легионера — безвкусный сироп. Он согласился с ее мнением, но пояснил: «Я сознательно выбрал тему, выразить которую можно было главным образом зрительно, при минимуме слов». Конечно, это была не единственная причина, и он хотел показать в фильме то, что таилось у него в душе, о чем он думал. Одну из этих идей, в какой-то степени поднимающую женский вопрос, он озвучил следующим образом: «Я сказал себе, что существует своего рода иностранный женский легион и эти женщины тоже прячут свои раны и свое прошлое под новыми вымышленными именами». А другая линия — это аллегория его личной истории с Марлен, о которой он не писал в «Воспоминаниях», но которую воплотил на экране Адольф Менжу.

Штернберг, безусловно, преувеличивал, полагая, что о Генрихе Манне знают единственно благодаря обнаженным ногам Марлен Дитрих, но он был, несомненно, прав, утверждая, что об обольстителе Бенуа Вайнфельде пока не забыли исключительно потому, что его имя значится в титрах фильма «Марокко». И уж если пытаться проследить за всеми хитросплетениями судьбы, то стоит добавить еще одну деталь, не главную, но весьма примечательную. В 1920 году Бенно Виньи женился на женщине из Норбонна, у которой был сын, получивший со временем прозвище «Поющий дурак» (или «Поющий псих»). Через 30 лет одну из его самых удачных песен — «Что нам остается от нашей любви?» (1942) Марлен Дитрих будет регулярно исполнять со

сцены на английском языке. В момент выхода «Эмми Джолли» Шарлю Трене было 14 лет и он жил в Берлине со своей матерью, вышедшей второй раз замуж.

Девятого апреля 1930 года Марлен Дитрих после недельного путешествия по бурным волнам океана прибыла вместе со своей костюмершей Рези в Нью-Йорк. Днем ее сфотографировал Ирвинг Шиднофф, а вечером она не пришла на встречу с представителем «Парамаунт» Уолтером Уангером, пригласившим ее поговорить с глазу на глаз об авансах киностудии в подпольном баре, поскольку это было время экономического спада и сухого закона. Узнав об этом, Штернберг посоветовал, а вернее приказал ей тотчас отправиться поездом в Лос-Анджелес. Сам же обещал присоединиться к ней на полпути. Он был вдвойне встревожен и возмущен и из-за фотографий, и из-за авансов. Что касается фотографий, то тут можно понять, почему Марлен их сохранила и раздавала, хотя сказала, что уничтожила. Шиднофф сделал несколько очаровательных фотопортретов в американском стиле того времени красивой актрисы из Германии, на этих портретах он попытался, и не безуспешно, смягчить и сделать более правильными черты ее лица: округлить нижнюю челюсть, сгладить скулы, уменьшить нос, сделать менее выпуклым лоб, изменить взгляд.

Очевидно, снимки получились совершенно противоположными замыслу режиссера, без учета игры света и тени, которую намеревался использовать Штернберг, а также не соответствовали его представлениям о лице и сравнению его с озерами и облаками, горами и долинами. Но, главное, Штернберг добивался от Голливуда исключительного права на создание кинозвезды с лицом одновременно и знакомым, то есть соответствующим голливудским требованиям, и новым, неожиданным, а фотографии Шиднoффа оказались серьезной помехой. Штернберг все же получит это право и добьется успеха при изобретательном и, разумеется, страстном содействии самой Дитрих; а также благодаря выдающимся операторам (Ли Гармс, Берт Гленнон), послушно выполнявшим все его указания; фотографам, работавшим на съемочной площадке (Юджин Роберт Ричи, Дон Инглиш, Уильям Уоллинг), к которым можно добавить мастерство интеллигентной гримерши (Дотти Понедел) и гениального костюмера (Трэвис Бентон). Что же касается исключительного права на личность, стремления к обладанию, то этот вопрос не обсуждался (безумец все видит по-своему, и у него свои истории). Штернберг считал, что частная жизнь Дитрих может иметь к нему только опосредованное отношение, поскольку она приехала исключительно по его настоянию, и пока

она в Америке, он должен отвечать за нее в материальном, профессиональном и человеческом отношении. По меньшей мере, об этом она обязательно напоминала ему все пять лет, как только он пытался, всякий раз тщетно, расстаться с ней после очередных ее похождений, которые вызывали в его душе страдания и приводили к приступам раздражения, мстительной жестокости и в результате всего этого — к волшебным произведениям искусства.

Итак, Марлен села на поезд, идущий в Голливуд. Джо присоединился к ней в Альбукерке, и 13 апреля они вместе приехали в Пасадену. На ее имя он открыл счет в банке на сумму десять тысяч долларов и показал, как надо выписывать чек (она тут же выписала чек на тысячу долларов для Руди); он добыл для нее зеленый «роллс-ройс», который появится в «Марокко», и поселил ее совсем рядом со своим домом, то есть с тем местом, где он жил с Ризой Ройс (у язвительной и завистливой соперницы-брюнетки из кабаре «Белокурой Венеры» тоже будет смешное «автомобильное» имя: Такси Белль Хупер). Ситуация стала явно невыносимой. 11 мая он выселил жену. Та начала безумный бракоразводный процесс.

В это же время Штернберг решил снять рекламу фильма с Марлен Дитрих: она появилась на экране во фраке, с белым галстуком-бабочкой и в цилиндре, то есть в таком виде, в каком он смог ее увидеть на балу в Берлине.

«Мужской вечерний костюм сидел на ней восхитительно, и я хотел не только добавить легкий лесбийский штрих… но также и доказать, что ее чувственная привлекательность не является исключительно следствием классической стройности ее ног… Я усмирил бурю протестов. Ответственные лица студии клялись всеми святыми, что их жены не носят ничего другого, кроме юбок, а один из них дошел до того, что предположил, что брюки вообще не могут держаться на женщине и обязательно спадут».

Без сомнения, в этот самый момент возникла очень важная находка: добавить при появлении Эмми Джолли возгласы неодобрения публики. В связи с этим можно предположить, что для того, чтобы дать развиться смелым идеям, надо полностью заглушить абсурдные пуританские сомнения, но для этого надо действовать решительно, нельзя идти на уступки и ограничиваться полумерами. Отчего это происходит? Может быть, оттого, что узость мысли и тесные рамки морали не допускают отступлений от принятой нормы, считая их бессмысленными и ненужными. И в то же время тупой ригоризм не только подталкивает к таким отступлениям, но даже настойчиво требует делать их, какими бы они ни были, потому что сам же

оправдывает и даже определяет их характер. Дитрих, со своей стороны, была в восторге. Она сразу же послала Руди, Марии и Тамаре фотографию из рекламного ролика, которую подписала: «Папа Марлен».

Короче говоря, Штернберг вел борьбу за явно не вписывающийся в общепринятые нормы фрак Эмми Джолли и за выбор Адольфа Менжу на роль Ла Бесьера — тут он тоже выиграл. Утверждение артиста на роль легионера Тома Брауна прошло гораздо спокойнее: «Гари Купер был признан вполне безобидным и неспособным причинить вред фильму». С его участием могла быть сопряжена только одна трудность, которая, однако, уберегала от ревности Штернберга — это любовница Гари, мексиканская актриса Лупе Велес, вцепившаяся в него мертвой хваткой. В перерывах между съемками она, как приклеенная, сидела у него на коленях и клялась выцарапать глаза Марлен, если та подойдет к нему слишком близко. В сцене в кабаре марокканка, виснувшая на шее Брауна, которой тот назначил свидание, — одна из тех, кто освистывает Эмми Джолли, в то время как он пожирает Эмми глазами.

Сегодня благодаря видеокассетам и видеодискам мы имеем возможность в одиночестве спокойно детально разбирать, размышлять, скрупулезно анализировать фильм, изначально предназначенный для захватывающего показа на огромном экране в залах, традиционно оборудованных для просмотра и рассчитанных на несколько сотен или даже несколько тысяч зрителей. Мы можем перелистывать его, как книгу, созерцать в течение длительного времени, как картину, разбирать по нотам, как партитуру, или бесконечно, как прокручивают пластинку, просматривать наиболее захватывающие эпизоды, чтобы лучше понять их и еще больше насладиться ими. Таким образом, в каком-то роде и в какой-то мере, зависящей, безусловно, от наших личных способностей, мы словно оказываемся в зале, где некоторые и, похоже, немногочисленные режиссеры в золотую эпоху Голливуда сами монтировали пленку, накладывали звук и придавали своим творениям истинный, изначально задуманный ими смысл и нужную форму, которые, может быть, распознавались в полной мере при показе на гигантском экране, оказывающем гипнотическое воздействие на многочисленную публику. Штернберг, во всяком случае, точно так же как и Марлен, которая была рядом с ним все то долгое время, пока он монтировал фильмы, не стремился гипнотизировать зал, а хотел, чтобы зритель размышлял над его фильмами, анализировал их содержание и чтобы в этих целях их можно было бы показывать, например, в обратном порядке.

Парадокс заключается в том, что теперь, когда мы имеем такую возможность, мы используем ее не для того, чтобы хладнокровно избавиться от гипнотического воздействия фильма, а наоборот, чтобы глубже погрузиться в его тайны, сильнее ощутить его обаяние и чары. В целом, фильмы, а вернее произведения искусства Штернберга, а заодно и Марлен Дитрих, показывают нам, какие приемы и способы использовали создатели именно для того, чтобы лучше нас загипнотизировать, и побуждают нас хорошенько их изучить. Таким образом, мы, увлеченные поворотами сюжета и игрой артистов, еще больше запутываемся в волшебных сетях операторской работы, которая изначально служила для привлечения массового зрителя.

На самом деле, все, о чем говорится в этой книге, — как сняты те или иные эпизоды, как они выглядят на экране, можно было рассказать в сокращенном варианте фильма с комментариями. Хотя, надо сказать, такой фильм существовал, и его замысел принадлежал самой Дитрих, которая не упустила ничего из тех ночей, которые провела вместе со Штернбергом, когда он монтировал фильмы и накладывал звук, и перенесла полученный тогда опыт в свой долго тянувшийся проект с Трэвисом Бентоном. Причина в том, что весной 1959 года Нью-Йоркский музей современного искусства из уважения к ней открыл экспозицию, посвященную ее творчеству, чего никогда не делал раньше ни для одной актрисы. В то время карьера «легенды» продолжалась уже в сольных концертах. Год назад она в последний раз появилась на экране в коротком, но захватывающем, ключевом эпизоде шедевра Орсона Уэллса «Печать зла».

Пленку с фильмом Дитрих и Бентона невозможно посмотреть, и даже не исключено, что она была уничтожена. Если это действительно так, тогда об этом можно только сожалеть, поскольку данный фильм, включавший в себя разные эпизоды из разных фильмов, — насколько его можно себе представить по тому, что мы сотни раз видели, — безусловно, являлся ее кинобиографией. Он состоял из перечисления неоспоримых, доказанных, заснятых на пленку, невымышленных этапов той части ее жизни, которая является первой и главнейшей из причин, почему о Марлен не забывают и вновь и вновь рассказывают в книгах. Вот как она сама об этом говорила: «Инстинктивно выбирая сцены, которые вместо того, чтобы складываться, как составные части пазла, не соответствовали друг другу… Я должна сказать, что это был замечательный фильм; я очень сожалею, что не сохранила его копию или хотя бы синопсис». В целом, с ее точки зрения, он противоречил

«распространенному мнению, согласно которому я всегда одинаковая: неподвижное существо, постоянно смотрящее через левое плечо, чье лицо, лишенное малейших эмоций и не видящее никого и ничего, кроме кинокамеры, всегда спрятано за многочисленными вуалетками».

Еще больше поражает то, как во время презентации фильма она ярко продемонстрировала еще одну свою удивительную способность: покорять любую публику, в данном случае очень умную и интеллигентную.

«Спасибо. Я не спрашиваю вас, кому вы аплодируете: легенде, певице или мне. Лично я любила легенду. Нельзя сказать, чтобы ей легко жилось… но я ее любила. Может быть, потому, что мне повезло, и мне было позволено непосредственно участвовать в ее создании. Я никогда ни в коей мере не стремилась стать кинозвездой, но меня очаровал творческий процесс, и мне захотелось работать и работать очень упорно, чтобы моя работа понравилась господину фон Штернбергу… Легенда мне очень хорошо послужила, и осмелюсь сказать, что она очень хорошо послужила и всем тем кинорежиссерам, с которыми я работала после того, как он решил, что я должна продолжить работу в кино одна».

Узнав об этом, Штернберг вышел из себя и с сарказмом писал: «Это так называемое „открытие“ во время недавнего ретроспективного показа „ее“ фильмов… и т. д.… она повсюду, где бы то ни было, трезвонит о своем долге передо мной и тем самым втягивает меня в свою игру, а поскольку очень мало людей имеют хотя бы элементарное представление о том, чем занимается режиссер, ей почти удалось сделать из меня вспомогательный вторичный элемент. Постоянно восхваляются ее собственные замечательные добродетели — другими, но не мной. Она всегда трубила о том, что я ее всему научил. Но я никогда не учил ее так много болтать обо мне».

И все же… все же, благодаря уважительной акции Нью-Йоркского музея современного искусства, из-за чего так негодовал Штернберг, было сделано еще одно самое настоящее открытие ослепительного и глубоко личного шедевра, где видна рука мастера, в последний раз руководившего игрой актрисы Дитрих. Эту картину практически никто не видел с тех пор, как она была снята, то есть 24 года, и Марлен показала принадлежавшую ей копию фильма «Дьявол — это женщина», после которого Штернберг «решил», что теперь она должна «продолжать одна».

Безусловно, этот фильм стал своего рода откровением, и за ним последовал период решительного пересмотра и переоценки

творчества Джо. Его показали следующим летом на фестивале в Венеции (на котором, по иронии судьбы, вспомнили и о творчестве Лени Рифеншталь). Без особого риска можно предположить, что на биеннале присутствовал Лукино Висконти и что он остался под большим впечатлением от «полнейшего погружения в стиль» и от изощренной ментальной жестокости. Во всяком случае, говоря именно о своей последней работе со Штернбергом, Марлен в 1963 году в серии передач на парижском радио с участием Андре Парино и Поля Джианолли упоминала о дружбе с Висконти: он плохо себя чувствовал, и она спросила его, какой подарок доставил бы ему наибольшее удовольствие. И он ответил, что копия фильма «Дьявол — это женщина». Это случилось летом 1956 года в Риме, где она снималась в не самом удачном фильме «Монте-Карло», ее партнером был Витторио де Сика, с которым она завязала дружеские, но несколько отдаленные отношения, основанные на ее восхищении им и некоторой влюбленности. Подобные отношения она на протяжении всей своей карьеры поддерживала с самыми разными выдающимися мужчинами и женщинами.

В 1930 году «Марокко» показывали во всем мире. Первый «мужественный» эпизод выглядит так: небольшой отряд выбеленных и высушенных солнцем легионеров возвращается из пустыни. Их заманивают местные проститутки-туземки; муэдзин созывает верующих на молитву; молитва, совершаемая лицом к Мекке; плавное движение бурнусов за решетчатой загородкой, тень от которой падает на бурнусы, отчего они становятся полосатыми. Это Марокко до приезда Эмми Джолли, а заодно и Голливуд в ожидании Дитрих. Затем порт, тонущий во мраке ночи, туманный горн, палуба корабля, элегантный пассажир, невысокого роста, с усами, женщина, приехавшая из Европы, а точнее из Германии, окутанная холодом и туманом, она идет вперед, смотря куда-то вдаль, ее чемодан раскрывается, и жалкие пожитки падают на землю. Ла Бесьер бросается подбирать их, Дитрих наконец поворачивается вполоборота и смотрит через плечо, ее лицо скрыто под вуалеткой, но тем не менее можно заметить недавнее новшество Голливуда: очень длинные (длиннее век) и загнутые вверх накладные ресницы, отчего глаза кажутся больше, затем она отказывается от помощи, предлагаемой Адольфом Менжу, заявив, что не нуждается в ней. При этом она произносит английское слово «help», что, по воспоминаниям как Штернберга, так и Дитрих (что любопытно, они оба пишут об этом), стало предлогом для серьезной психодрамы, где каждый играл свою роль, то доминирующую, то наоборот, причем в чем-то эти роли были похожи.

А творческий процесс по сотворению мифа продолжается. Шумное кабаре, разношерстная публика, где смешались люди разных рас и сословий; Ла Бесьер свободно чувствует себя со всеми; Том Браун сидит в отдалении, не покидая своего места, купленного за малые деньги; под громкие возгласы появляется Эмми Джолли, на ней фрак, взгляд полон холодного презрения, ее лицо, окутанное дымом ее сигареты, долго, бесконечно долго показывают крупным планом («самое красивое существо, которое я когда-либо видела», — якобы скажет она позже), крики стихают, она выпивает бокал шампанского, которым ее угощает один из столиков, затем вынимает гвоздику из прически одной модницы, целует ее в губы, бросает гвоздику Гари Куперу и начинает исполнять свою первую песню, которую поет на французском языке с каким-то странным произношением «…когда все кончено, когда умирает ваша прекрасная мечта, к чему оплакивать умчавшиеся дни и сожалеть о несбывшихся надеждах?». Вскоре она снова появляется на сцене, но теперь она — библейская Ева с обнаженными ногами, которая предлагает всем яблоки, а ее плечи обвивает сделанный из перьев змей-искуситель… В первоначальном варианте сценария предполагалось вроде бы, что Эмми Джолли устраивает аукцион по продаже ключа от своей комнаты. Студия якобы не приняла такой чересчур смелый ход, и в результате был придуман более мягкий вариант: продавая яблоки из райского сада, она со словами: «Возьмите вашу сдачу, господин солдат» незаметно кладет ключ в руку Брауна.

Для того чтобы студия согласилась и дальше снимать Дитрих, Штернберг заявил, что все идеи сцены в кабаре, лучшей в фильме, принадлежат целиком и полностью ей. Выступая перед женщинами-журналистками, он даже заявил: «И кроме всего прочего, она обладает редким для женщин качеством — умением мыслить». Фраза, которая, разумеется, вызвала всеобщее возмущение в иллюстрированных журналах для женщин. Штернберг без малейших колебаний сформулировал мысль таким образом и тем самым вызвал нападки в свой адрес, о чем потом раскаивался в «Воспоминаниях». «Я был плохо подготовлен к такого рода встречам, поскольку недостаточно хорошо знал женщин и очень мало что знал о их мыслительных способностях».

Марлен при просмотре «Марокко» явно глядела только на себя и никого, кроме себя, не видела. Но все же в трех «ключевых» к пониманию фильма эпизодах, раскрывающих конечно же не без ее помощи глубинный смысл картины, менее пристрастный зритель обратит внимание на Адольфа Менжу, то есть на аллегорическое воспроизведение самого Штернберга. Второй из этих основных эпизодов — праздничное застолье по случаю

помолвки, прерванное барабанным боем, возвещающим о возвращении легионеров после боя. Марлен внезапно вскакивает со взглядом затравленного зверя, для нее больше ничего не существует, кроме ее страсти к Брауну, она хочет бежать, чтобы скорее узнать новости. В этот момент колье, подаренное ей Ла Бесьером, цепляется за спинку стула, как последняя связывающая ее с ним нить, и рвется, жемчужины рассыпаются по полу. Обманутый жених с печальной улыбкой оправдывается перед смущенными гостями, произнося прозрачное признание самого Штернберга: «Вы видите, я люблю ее… Я готов на всё, чтобы сделать ее счастливой».

Однако Ла Бесьер показан не только улыбающимся, но и мучительно подавленным в потрясающем последнем эпизоде, когда он больше не в состоянии что-либо изменить и окончательно брошен. Это третий ключевой момент, душераздирающую и вместе с тем сдержанную тоску которого перед лицом неизвестного и одинокого будущего после разрыва с любимой женщиной, усиленную завыванием ветра, можно сравнить разве что только с финалом совершенно не похожего на этот, но тоже величайшего, фильма Федерико Феллини «Сатирикон», снятого 40 лет спустя в 1968 году. Художественные произведения правильнее оценивать и сравнивать между собой исходя из их художественной ценности, принимая во внимание высокий стиль фильма, хотя часто за основу сравнения и оценки берутся схожесть сюжетных линий и реализм изображения. С этой точки зрения более близким можно назвать замечательный фильм Жюльена Дювивье 1937 года «Пепе ле Моко», в котором тоже рассказывается о страстной любви и действие которого происходит в Северной Африке. И отдавая должное великолепным достоинствам французского реализма, можно легко догадаться, почему именно Жан Габен, весьма убедительно пленяющий на экране красавицу Мирей Бален, а не застенчивый и не очень правдоподобный Гари Купер, смог позже стать партнером Дитрих не только в кино, но и в жизни.

Иногда вызывает смех — и пусть смеются — сцена, когда Дитрих целует руку Менжу прежде, чем последовать за Купером в пустыню в туфлях на высоких каблуках, которые она бросит в песок. И эти туфли, так и оставшиеся лежать на песке (идея, кажется, принадлежит Марлен) до тех пор, пока силуэт Эмми Джолли не скроется за дюнами, как и завывания ветра, не стихающие все время, пока идут заключительные титры, считаются одними из самых высокомерных утверждений собственного «я» художником, использующим коммерческую систему кинематографа для изгнания собственных бесов.

Если на своих партнеров Марлен даже не посмотрела и не увидела их на экране, то ко всем мучениям Джо, причастна она к ним или нет, актриса была чрезвычайно внимательна. «Он страшился того дня, когда я, может быть, стану звездой, либо приду в восторг от своего собственного изображения на экране». Но добиться того, чтобы такой день наступил, как раз и было целью их творческого союза. Однако как удовлетворить собственнические чувства, если создаешь продукцию, предназначенную для множества людей? Как бы то ни было, художественная сила любого произведения всегда зависит от того, насколько высоко поднята внутренняя планка, то есть насколько велика внутренняя самоотдача художника.

У Марлен была маленькая куколка-негритяночка с курчавыми волосами, талисман, которую она хранила до самой смерти и которая, похоже, фигурирует в фильме «Голубой ангел»: на нее с умилением смотрит Унрат, в первый раз проснувшись в комнате Лолы. Этот же талисман появится и в комнате Эмми Джолли, на сей раз куколку бегло показывают крупным планом рядом с другой, китайской, куклой, подаренной Марлен Штернбергом. Эту китайскую куколку-талисман можно увидеть снова на кровати Агента Х 27, но теперь не очень четко и в одиночестве, без африканского талисмана. Пожалуй, такое перемещение из фильма в фильм талисманов можно истолковать как утверждение своего присутствия, а не стремление к разрыву. Штернберг в жизни настолько боялся потерять Марлен, что хотел любыми способами избавиться от этого страха, даже с помощью талисманов, начиная с самого первого опыта их совместного сотрудничества в Голливуде. Тем не менее в их творчестве — и «фильмы с Дитрих» служат тому доказательством — видна тенденция не подавить (китайского узурпатора) Штернберга, а расстаться с прежним образом (наивной негритяночки) Марлен.

В книге «Веселье в китайской прачечной» утверждение собственного «я» в отношениях с Марлен Дитрих периодически переходит все границы и носит почти параноидальный характер: «Ни одной марионеткой за всю историю мира ни один кукловод не управлял так, как руководили одной из звезд, снявшейся в семи моих фильмах. Я указывал не только, какими должны быть ее жесты и интонации голоса, но и выражение глаз и даже образ мыслей». Такое отстаивание своей главенствующей позиции является, без сомнения, формой самозащиты ранимого и обидчивого мужчины, интроверта по типу характера, перед лицом вероятной опасности утратить свою главенствующую позицию и попасть в зависимость и подчинение. Режиссер доминирует, но благодаря способности сознательно подавлять свое «я» отступает

в сторону и не сводит глаз с эгоцентричной актрисы. А актриса подчиняется, но исключительно из эгоцентрических соображений, воодушевленная пристальным взглядом режиссера, поскольку ее цель — вызвать обожание публики. Штернберг, впрочем, задается вопросом: «Как в смертном существе могут мирно уживаться самая чудовищная лесть и смирение, дающееся, видимо, с трудом, но необходимое для того, чтобы добиться восхищения?» Объяснение, вероятно, кроется в том, что у этого существа железная воля.

Что бы ни следовало из ретроспективных размышлений Джо, но изначально Дитрих, то есть та, какую он видел своим влюбленным взглядом до «Багровой императрицы», — это, если оставить в стороне ее бесспорную красоту, свободная от всего женщина, страдающая, но остающаяся полностью открытой для любви, в которой она показывает себя смелой, честной и безоглядной, но при этом благородной, открытой и лояльной в отношениях с теми, с кем она дружит, к кому привязана или кого любит, в особенности когда она с ними расстается ради своей эгоцентрической страсти. На фоне такой женщины, облагороженной силой своего характера, даже видные мужчины выглядят… как бы выразиться?.. неприметными и безвольными, если только они не приукрашены, не феминизированы, как в случае с чрезвычайно обворожительным легионером Брауном, которому одетая в мужской фрак Эмми Джолли бросает гвоздику.

Оказывается, существовала реальная Эмми Джолли, которая после выхода «Марокко» на экраны посмотрела его в переводе на французский язык под гротескным названием «Испепеленные сердца» и прислала Марлен Дитрих письмо, написанное высоким стилем на безукоризненном французском языке: «Мадам, если это письмо попадет Вам в руки, Вы, вероятно, будете крайне удивлены, прочитав в нем имя Эмми Джолли. Дело в том, что это мое настоящее имя, а несчастная влюбленная женщина, которую Вы сыграли в фильме „Испепеленные сердца“, и есть я сама». И далее: «Возмущенная тем, что мои грустные воспоминания брошены на забаву толпе, а затем, прочитав перевод книги, который сделали для меня, и возмутившись еще больше, я через общество писателей отослала письмо Бенно Виньи». В конце она пишет: «Я открыла маленький семейный пансион, поскольку не могла больше прожить на жалованье пианистки (после потери голоса я работала пианисткой). Но без небольшой материальной помощи я не смогу содержать его дальше, поскольку содержание пансиона, каким бы скромным он ни был, обходится дорого, так как, послушавшись Бенно, я взяла деньги в кредит на его обзаведение. Таким образом, то, что, как я полагала, послужит

мне кровом на старости лет, может привести меня к полному разорению, если только кто-нибудь не протянет мне руку помощи. Не соблаговолите ли Вы от чистого сердца протянуть мне эту руку, хотя бы в память о той, чья печальная жизнь явилась, Звезда, причиной Вашего успеха? Агадир. 23 сентября 1932 года».

Разжалобившись, великодушная Дитрих отправила перевод на 2450 франков. И получила следующий ответ, датированный 30 октября: «Вы спасли мне больше, чем жизнь, протянув руку помощи и открыв Ваше сострадательное сердце, и поскольку все добрые дела вознаграждаются, быть может, в мрачные часы Вашей жизни (у кого их не бывает?) воспоминание о Вашем дружеском жесте вызовет умиротворенную улыбку на Вашем красивом лице, которое я, увы, видела только на экране». Марлен тем временем пыталась навести справки о пансионе через своего друга Шарля Грава. Тот действительно отыскал в Агадире «маленький семейный пансион» настоящей Эмми Джолли, который на самом деле представлял из себя не что иное, как бордель для находящихся в увольнительной легионеров, где работали маленькие девочки восьми-девяти лет.

«Марокко» снимался в июле и августе 1930 года, а премьера состоялась 14 ноября в Нью-Йорке, когда еще шли съемки следующего фильма, начавшиеся в октябре. При запуске в производство фильма «Обесчещенная»[4] внешней целью режиссера было заключение контракта с Дитрих, который предусматривал два фильма подряд; ну а личной целью психологического характера, которую преследовал автор «Агента Х 27» (под таким, более удачным, названием фильм шел во Франции), было желание воскресить и выразить фантазии, которые примерно в 1908 году вызывал у подростка-бродяги вид венских проституток.

Действие в фильме происходит во время Первой мировой войны, в картине затрагиваются проблемы морального и антимилитаристского характера. По стилистике же «Обесчещенную» нельзя отнести к какому-то определенному историческому периоду. Марлен, воплощая давние мечты Штернберга, периодически появляется в разных костюмах «профессиональной шпионки». Сначала в английском дамском костюме, украшенном перьями, она прогуливается по улицам, затем следует ряд переодеваний для личных отношений, о которых мог бы мечтать юноша, глядя, как она проходит мимо, не приближаясь: обтягивающий черный кожаный комбинезон летчика, пышные юбки русской крестьянки с косами, черная туника с металлическим блеском, не скрывающая обнаженных

ног, большой блестящий капюшон, короткие сапоги, длинные перчатки и шлем с забралом, из-под которого выбивается очень пышная шевелюра и видна лишь хищная улыбка. Эта улыбка неоправданно часто появляется на экране крупным планом, вместе с прекрасными глазами шпионки, похожими на глаза ее ангорской кошки. Думается, что черная ангорская кошка не случайно включена в повествование. Судьба Агента Х 27, если бы она не была расстреляна, а сбежала бы в Северную Африку, могла бы быть сходна с судьбой Эмми Джолли. Во всяком случае, создается впечатление, что нам неслучайно все время показывают ночной туман, из которого на палубе корабля возникла эмигрантка из Европы, не верящая в добро и из принципа отказавшаяся от галантной помощи Адольфа Менжу.

Если говорить о ключевых моментах или эпизодах, раскрывающих авторский замысел… То стоит почитать, «например» (имеется в виду конечно же пример иллюстративный и поучающий), что пишет Сергей Михайлович Эйзенштейн в 1946 году в своем дневнике по поводу финальной сцены фильма «Обесчещенная». Он вспоминает, как в феврале 1930 года шел через Венсенский лес, направляясь к месту съемок фильма Абеля Ганса «Конец света». Мысли цеплялись одна за другую: «Мата Хари была расстреляна во дворе Венсенского замка, конечно же все об этом помнят. Марлен Дитрих в этой роли пудрится, смотря на свое отражение в лезвии сабли молодого офицера, командующего ее казнью, — роскошная находка фон Штернберга, столь убедительного в зарисовках, показывающих грубость жизни, и жалкого в своих эстетских потугах».

В 1946 году Эйзенштейн снимал вторую часть «Ивана Грозного». 20 лет спустя Анри Ланглуа, показывая в «Кинематеке» «Багровую императрицу», пошлет Штернбергу восторженную телеграмму, где напишет, что в этом фильме уже виден весь «Иван». А за 12 лет до этого, в 1934 году, когда на экраны выходила «Багровая императрица», Эйзенштейн еще не снял свой выдающийся фильм на историческую тему под названием «Александр Невский» (1938), каждый эпизод которого можно сравнить с фресками. Это фильм из истории России и русского народа. И поэтому все знали, о чем речь, в том числе и актеры, и декораторы, и гениальный Прокофьев, и, наконец, вся съемочная группа, а также главный заказчик — Сталин. В Голливуде же, воссоздавая царскую Россию, Штернберг мог и хотел полагаться только на свое собственное воображение и на «свои эстетские усилия»; и будь они жалкими или нет, но они были устремлены главным образом на лицо Дитрих. При этом его основной задачей

было не только снять его в один прекрасный момент на камеру, но и окружить при этом, так сказать, всеми необходимыми элементами декора (и возможно, что они должны были быть ближе к русскому кабаку, чем к Казанскому собору).

В «Иване» с явным опозданием появляется намек на нетрадиционную ориентацию, это необычайно красочная (краски, увы, были безвозвратно смыты) сцена эротического обольщения молодого и живого брюнета Басманова; но это всего лишь малозаметный штрих на фоне общей великолепной и величественной картины, в вихре дышащего мужественностью потрясающего танца опричников. Подобное изменение перспективы, такой переход от одной картины к другой подчеркивают разницу между ними. Когда Штернберг изображает жестокость царской России, он бегло показывает обнаженные тела замученных пытками женщин. Эйзенштейн, когда речь идет о взятии Казани, показывает не без чувственного компонента распятых молодых пленных татар.

Данное небольшое отступление, посвященное вопросу, кто кого опередил, сделано для того, чтобы в первую очередь вновь напомнить о той высокой цели, которую преследует искусство, и о глубоком смысле выдающихся произведений искусства. Каждое творение создается в особых условиях и при особых обстоятельствах, и нельзя не признать, что и совпадения, и расхождения встречаются в работах самого высокого уровня (для примера можно привести случай из жизни представителей менее двусмысленного направления в искусстве — музыки — Гектора Берлиоза и Рихарда Вагнера). После съемок фильма «Обесчещенная» Марлен Дитрих совершила турне по Европе, чтобы повысить личную популярность, приумножить известность и славу, пришедшую к ней после «Марокко». Штернберг же в это время изучал проект, который «Парамаунт» сначала предложила осуществить Эйзенштейну, а потом решительно отказалась от этой мысли, возможно, из боязни, что фильм получится либо чересчур «интеллектуальным», либо слишком «социалистическим». В результате появляется «Американская трагедия» по роману Теодора Драйзера, не лучший фильм Штернберга, совпавший с периодом все возраставшей известности Дитрих. Тем не менее картина явилась одной из самых волнующих и удачных его работ, полной света и мягкого фатализма. «Парамаунт» же продолжала с недоверием относиться к Эйзенштейну, и в результате ему не удалось закончить фильм «Да здравствует Мексика!». Его насмешки в адрес более свободного и удачливого (лишь в период совместной работы с Дитрих) Штернберга были вызваны, безусловно, его обидами на

Голливуд. В первый раз Эйзенштейн встретил Джо в Берлине на съемочной площадке «Голубого ангела». В следующем году: «Из всех ваших больших кинематографических творений „Марокко“ самое прекрасное. Примите мое восхищение и уважение», — телеграфировал он Штернбергу. Текст приведен в книге «Веселье в китайской прачечной», а чуть дальше сказано, что о «Шанхайском экспрессе» Эйзенштейн отозвался лишь с сарказмом. Но это было уже после его неудачи с «Американской трагедией».

Короче, Эйзенштейн, в частности, указывает, чем надо восхищаться в финале фильма «Обесчещенная», невзирая на некоторые неточности, с его точки зрения, которые надо попытаться исправить. Но, во-первых, в фильме речь не идет о Мата Хари. И он отлично знает, кто воплотил на экране этот образец уничтоженной красоты в период массовой бойни, поскольку пишет: «Смуглая и стройная Грета Гарбо будет вести себя сдержаннее по дороге на казнь». Фильм «Мата Хари» (1931) с Гарбо в главной роли был незамедлительным ответом «Метро-Голдвин-Майер» на фильм «Обесчещенная», так же как и Штернберг задумывал снимать именно Дитрих в «Обесчещенной», в противовес, по логике «Парамаунт», «божественной» Гарбо, которая к тому времени сыграла роль русской шпионки в фильме «Таинственная дама» (1928). А во-вторых, и это еще одна ошибка Сергея: Марлен не пудрилась, смотрясь в лезвие сабли, которой должны подать сигнал к ее казни, а поправляла вуалетку; и вынимала губную помаду, полагая, что будет помилована. Но лучше рассмотрим все по порядку.

Сначала на экране появляется, как обычно, огромная, словно гора, аббревиатура «Парамаунт», одновременно звучит музыка, представляющая собой некую довольно жуткую музыкальную смесь, которую сварганили, видимо, в противовес Бетховену. Потом появляется надпись, сообщающая, что действие происходит в 1915 году и что «ослабление Австрийской империи привело к появлению большого числа странных личностей»; затем слышится барабанный бой, который вскоре превращается в шум дождя по водосточному желобу. Затем новый кадр — мокрый тротуар, крупным планом — женские ноги, сползающий чулок, руки, подтягивающие его до подвязок.

Шум дождя, из-за которого задерживают казнь бывшей проститутки, ставшей шпионкой, сливающийся с непрерывным барабанным боем, снова возникает в конце фильма. Из-за любви она предала свое дело и тем самым обрекла себя на смерть. Марлен одета в облегающий кожаный комбинезон, вооружена револьвером, и от нее зависит жизнь ее любовника. Она

собирается допросить его без свидетелей. Действие происходит ночью в небольшом здании военного аэродрома. За окном небо бороздят невероятно яркие прожекторы, они словно требуют освобождения. Сидя напротив арестованного, героиня Марлен играет револьвером. И будто бы случайно роняет его для того, чтобы любовник мог им завладеть и сбежать.

Эта самоотверженность будет стоить ей жизни. В сцене, когда суд выносит смертный приговор, по задумке режиссера, лицо Дитрих освещено тусклым светом, и у нее дрожат губы, но они дрожат так, что становится сразу понятно, каким огромным мастерством обладает эта актриса. Находясь в камере, она просит принести ей хоть что-нибудь из той одежды, которую она носила, «когда еще служила своим соотечественникам, а не отечеству». Влюбленный в нее молодой офицер приходит за ней, чтобы повести ее на казнь. Она спрашивает, нет ли у него зеркала. Это как раз тот момент, который Эйзенштейн называет «роскошной находкой». «Это сгодится?» — спрашивает у нее в свою очередь юный офицер, протягивая саблю. Она улыбается ему, смотрится в лезвие и поправляет вуалетку.

Какие еще, более роскошные, «находки» можно отметить в фильме? Агент Х 27 послушно встает на указанное ей место. Юный офицер вынимает черную ткань и произносит: «Могу ли я завязать вам глаза?» Она берет у него из рук повязку, вытирает ему слезы, возвращает повязку назад и властно подает ему знак вернуться к группе военных. Юноша возвращается на положенное ему место, чтобы командовать расстрелом. Агент Х 27 осеняет себя крестным знамением. Но юноша стоит, замерев, и барабанная дробь не смолкает, она звучит неумолимо и очень жестоко. На протяжении всей этой пытки камера показывает исступленное и необычайно красивое лицо Марлен, ожидающей смерти.

В конце концов юноша не выдерживает и бросает шпагу на землю с криком: «Я не убью женщину! Я также не убью ни одного мужчину! Вы называете это войной? Это бойня! Вы называете это служением своей стране? Вы называете это патриотизмом? А я называю это убийством!» Агент Х 27, патетически веря в отсрочку исполнения приговора, приподнимает вуалетку и подкрашивает губы, затем, как в начале фильма, подтягивает чулки, словно собирается вернуться к своей прежней профессии. В зале в этот момент могут послышаться смешки, как и в финале фильма «Марокко». Но еще раз стоит отметить, что диалектическая сила пафоса наиболее ощутима как раз тогда, когда смешиваются гротеск и возвышенное. Юношу заменяют другим офицером. Звучит сигнал. Героиня Дитрих, изрешеченная пулями, в

конвульсиях падает на землю.

«ШАНХАЙСКИЙ ЭКСПРЕСС» И «БЕЛОКУРАЯ ВЕНЕРА»

В декабре 1930 года после восьмимесячного отсутствия Марлен Дитрих на четыре месяца возвратилась в Берлин. Дочь, которой исполнилось шесть лет, с трудом узнала мать «в тонкой и элегантной даме, которая вошла в нашу квартиру». «Она изменилась. Властный вид, уверенность в себе, которой раньше не было, ее можно было сравнить с королевой, рядом с которой вдруг появился король», — вспоминала Мария через 60 лет. Марлен решила вернуться в Америку с дочерью, невзирая на возражения со стороны студии. Разве загадочным женщинам не положено иметь детей? Что ж, Дитрих станет более загадочной, когда выяснится, что она еще и мать. Штернберг сфотографировал ее вместе с Марией. Был найден и успешно опробован новый ход повышения популярности и интереса к актрисе. И в Голливуде среди актрис началась эпидемия по усыновлению детей.

Марлен Дитрих прибыла в Нью-Йорк 17 апреля 1931 года. Не успела она сойти с палубы корабля «Бремен», как судебный исполнитель вручил ей судебный акт с уведомлением. Риза Ройс фон Штернберг, хотя уже и развелась с мужем, подала на нее в суд за развал семьи и клевету. Основанием для искового заявления послужило упоминавшееся ранее интервью, опубликованное 9 декабря 1930 года в «Венских новостях». В этом интервью Марлен заявила, что не имеет никакого отношения к разладу между Штернбергом и его женой, поскольку вопрос о их разводе был решен задолго до съемок «Голубого ангела». 3 декабря 1932 года истица согласится пойти на мировую по взаимной договоренности и признать (разумеется, ее согласие было куплено), что слова Дитрих исказили. Дело прекращено лишь в конце августа, во время неспокойных съемок «Белокурой Венеры».

А тем временем пора было делать новый рекламный ход. В июле 1931 года Руди вызвали в Америку для того, чтобы снять и растиражировать фотографию образцовой семьи. На этом знаменитом семейном портрете во весь рост Марлен и Руди стоят рядом под ярким калифорнийским солнцем, Мария сидит на руках у отца, между родителями, слегка щурится на солнце, ей велели обнять их ручками за шеи. Справа от супруга, ухватив его за руку в знак дружбы, хотя, может быть, и для того, чтобы оттащить в сторону, стоит невысокий мужчина (Штернберг),

который стремится таким образом показать, что он всего лишь друг семьи, а отнюдь не любовник Марлен. Берет, как и усы, свидетельствует о том, что он человек творческой профессии. У мужа, одетого в белый костюм, слегка загоревшее доброе и улыбающееся лицо; у Марлен лицо более бледное и строгое, на ней шляпа с мягкими и широкими полями, темный блейзер, мужская рубашка с галстуком в горошек и светлая юбка. Выполнив свою задачу в этой рекламной акции, Руди сразу после 22 августа вернулся в Германию к Тами. Понимала ли девочка все, что происходит? Впрочем, дети, независимо от того, понимают они или нет до конца происходящее, схватывают его суть лучше, чем кто-либо и по-своему очень точно комментируют («королева, рядом с которой появился король») то, что отлично запомнили.

Мария, во всяком случае, считала, что очутилась в раю, на обставленной с показной роскошью вилле в Беверли-Хиллз, где Марлен решила поселиться в связи с переездом к ней дочери. «Эти такие роскошные интерьеры не производили впечатления на мою мать, которая считала богатство естественным аксессуаром славы». Из личных соображений и с взаимного согласия Джо делал вид, что приходил по утрам в гости на завтрак, но ребенок заметил, что «иногда по утрам вместо фон Штернберга приходит Морис Шевалье». Некоторые следы «Мориса» сохранились в истории, как, например, телеграмма на французском языке, отправленная Марлен 20 февраля 1933 года, в которой говорилось о разрыве: «Не стоит тебя беспокоить. Я даже не хочу твоей дружбы, между нами все кончено навсегда — стоп — впрочем, это лучшее из того, что могло бы со мной произойти». Разумеется, данная телеграмма пополнила весьма внушительные архивы наследия Дитрих в Берлине, которые насчитывают 300 тысяч документов, и среди них хранятся свидетельства… как бы выразиться?.. диалектической любви Штернберга. Находясь в своем цветочно-пальмовом раю, Мария стала свидетельницей многих аналогичных чередований, пересечений, замен, разрывов и замещений.

«Он заменил ее строгий стиль на экстравагантный, в результате появились шелковые чулки на ногах и кружевные оборки на бедрах Дитрих, из которой и в союзе с которой он создал образ шлюхи высшей пробы. Штернберг, по его собственным словам, был человеком, склонным к медитации, но также и деятельным человеком; но вместо того, чтобы заниматься самоанализом и взирать на пупок Будды, он сосредоточил все свое внимание на пупке Венеры». Эти заметки, написанные самым серьезным образом, затрагивают очень тонкий нюанс и, в

сущности, точно выражают чувства (которые разделял и Эйзенштейн) почитателей первых фильмов Штернберга, поднимавших сложные социальные проблемы, и разочарованных его фильмами с Дитрих. Данные размышления, опубликованные в мартовском номере журнала «Vanity Fair» («Ярмарка тщеславия»), принадлежали перу критика Гарри Алена Потамкина и относились к фильму «Шанхайский экспресс». Прочитав их, Штернберг пришел в ярость, хотя не исключено, что он сам спровоцировал такую формулировку, назвав свой следующий фильм «Белокурая Венера». В любом случае, эти строки попали точно в цель, поскольку не только выразили сожаление по поводу изменения направленности фильмов, но и откровенно и проницательно определили направленность внутреннего взгляда режиссера («пупок Венеры»).

Вместе с тем именно в период «Шанхайского экспресса» образ Дитрих начал явно пошатываться в глазах Штернберга, хотя и достиг совершенства. В чем это проявилось: ее похудевшее лицо приобрело более четкий контур и стало еще красивее, ей приподняли брови, но главное — ее игра стала заметно более стильной и мастерской, и поэтому стали более подвижными и выразительными глаза. Похоже, она хотела вернуться к традициям немого кино, где всю гамму чувств передавали в первую очередь глаза и от чего стали отходить при появлении звукового кино (их роль стала лимитированной). Агент Х 27 и Эмми Джолли были совершенно иными ролями Марлен: эти героини способны пожертвовать собой ради любви. Но любовь сдается перед Лили Шанхай, чью обезоруживающую женственность подчеркивает созданное по непревзойденному замыслу Трэвиса Бентона и самой Марлен платье с черными перьями и шляпкой с вуалеткой, скошенной по диагонали, которые аллегорически можно сравнить со щитом и шлемом завоевательницы. Знаменитая реплика «Понадобилось много мужчин, чтобы превратить мое имя в Лили Шанхай», которую она бросает Клайву Бруку, находящемуся за кадром, — при этом лицо Марлен снималось крупным планом — можно расценивать как намеренное признание Джо в том, что он разочарован и капитулирует. Бесьер смирился с тем, что ему предпочли другого мужчину. Смелость, вера, великодушие, благородство, чистосердечие, искренность были еще присущи Марлен в роли Лили Шанхай. В отличие от Бесьера капитану Харви, если он хотел, чтобы она выбрала именно его из многих других и осталась с ним, нужно было смириться с существованием в ее жизни и других мужчин, многих.

Что касается капитуляции Штернберга, то это случилось

после картины «Обесчещенная», хотя он и продолжал снимать Марлен в своих фильмах. Вот что он пишет о своих впечатлениях: «Я уже решил больше не мудрить и сказал ей все. Но я не мог предвидеть ее возможную реакцию на мое заявление, что больше не хочу ее снимать. Она обвинила меня в желании показать всему белому свету, что сама по себе она ничего не стоит, в стремлении возвеличить самого себя, бросая ее на произвол судьбы; без меня она была ничто и ничего не умела делать, и что все, что я создал с ее участием, было сделано лишь для того, чтобы показать, как я велик. О том, что я предлагал, не могло быть и речи! Она отказывалась сниматься у какого-либо другого режиссера… Я согласился продолжить совместную работу, не желая причинить вред кому бы то ни было, а особенно этой женщине, за судьбу которой я чувствовал себя ответственным».

Итак, теперь ему нужно было придумать новое «транспортное средство» для Дитрих. Он решил, что это будет поезд, в котором самые разные люди из различных западных стран едут в Китай, где в разгаре гражданская война. Действие разворачивается в замкнутом пространстве, мастерски использован монотонный и назойливый стук колес, чтобы передать однообразие долгой дороги и усилить разыгрывающуюся драму с участием вызывающей влечение женщины… Безусловно благодаря этой находке, а также счастливому концу этот четвертый фильм, выпущенный фон Штернбергом и с участием Марлен Дитрих, пользовался самым большим успехом у публики. Однако есть мнение, что не все находки, даже новаторские, в данной успешной работе уникальны, в том смысле, что позже другие режиссеры в других фильмах сумеют использовать их с неменьшим успехом. И первым среди этих «других» будет Альфред Хичкок. Почему? Дело не только в том, что его фильмы так же динамичны, как фильмы Штернберга, но ему тоже удалось снять фильм с увлекательным развитием событий в поезде («Леди исчезает», 1938), удачно обыграть поцелуй (фильм «Дурная слава», 1946), а также поцелуй в фильме 1959 года с захватывающим действием в поезде («К северу через северо-запад», 1959). Сцена с художественно снятым поцелуем — это ключевая сцена, и заодно очень личная для Штернберга, в «Шанхайском экспрессе».

Как эта сцена снята у Штернберга? После ужина Харви удаляется на площадку позади вагона. Лили присоединяется к нему. На ее плечи косо наброшен широкий меховой палантин, он закрывает рукава и воротник ее пальто. Вновь встретившиеся любовники вспоминают, почему они расстались. Лили признается Харви, что хотела таким образом вызвать его ревность. Оба

переживали разрыв, страдали и не могли забыть друг друга. Дитрих слегка откидывает голову. Брук склоняется к ней. Она снимает с его головы офицерскую фуражку. Он страстно целует ее в губы. Затем раздается свисток паровоза и на экране «символически» возникают клубы пара, вырвавшиеся из паровозной трубы, далее поезд проезжает мимо огромного кольца, зацепляет его крюком и срывает. Дикий грохот на мгновение заглушает глухой и монотонный стук колес поезда. В фильме «К северу через северо-запад» после акробатического поцелуя Кари Гранта и Евы Марии Сент показывают, как поезд, в котором они едут, въезжает в туннель, и в этом эротический символ их любви. Но придумать сцену и добиться такого опустошенного, почти мертвого выражения лица, как у готовой отдаться Марлен, в то время как ветер ласкает ее золотистые волосы и светлый мех палантина, накинутого на ее плечи, Хичкоку не удалось ни в своем воображении, ни от снимавшихся у него очень привлекательных белокурых актрис.

Итак, женщина оказалась победительницей, а мужчина побежденным. После поцелуя Лили отступает назад и, улыбаясь, надевает фуражку Харви. Ей приносят телеграмму. «Один из твоих любовников?» — спрашивает он. «Нет… Ты мне не веришь?» — говорит она. «Я тебе верю», — отвечает он. Телеграмма конечно же от любовника, и Лили отыгрывается: «Раньше, когда я нуждалась в твоем доверии, ты мне в нем отказывал. А теперь, когда оно мне больше не нужно и я его не достойна, ты мне веришь!» Внешняя роскошная сторона фильмов Штернберга часто отвлекает от поразительной точности, лаконичности и выразительности диалогов. Что касается аллегорического намека на его близкие отношения с Марлен, то он содержится в хеппи-энде и не лишен юмора. Стоя посреди толпы, выходящей из здания вокзала, очень похожей на публику, которая вскоре будет покидать зрительный зал, Лили надевает Харви на руку, словно наручники, часы с браслетом, будто желая тем самым напомнить ему, что все его время принадлежит ей. Потом она стягивает с его рук перчатки и берет его хлыст. И целует Харви. Их тела тесно прижимаются друг к другу.

Съемки «Шанхайского экспресса» начались в начале сентября 1931 года, а монтаж фильма закончился в середине января 1932 года, премьера прошла 2 февраля в Нью-Йорке. Уже готовился следующий проект, он отдаленно был навеян желанием Шульберга экранизировать роман «Нана». Штернберг и Марлен предложили свой собственный сценарий фильма, называвшегося вначале «Восточная река», затем — «Песня Манхэттена» и, наконец, получившего название «Белокурая Венера». Именно это

название — единственное, что осталось от первоначальной идеи: так в романе Золя называлась опереттa (намек на оперетту Жака Оффенбаха «Прекрасная Елена»), сочиненная для того, чтобы воспеть знаменитую проститутку и тем самым развлечь коррумпированное общество времен Второй империи. В этом фильме Марлен должна была получить роль певички и вероятной проститутки, но главное — матери, поскольку после ее возвращения из Германии вместе с дочерью ее образ как образ матери всячески рекламировался наряду с другими образами легенды. Однако автором сценария стали считать Жюля Фуртмана и С. К. Лорана. «Режиссер — основной создатель фильма, — заявил Штернберг. — Лично я не придаю ни малейшего значения большому количеству имен, указанных в титрах». Он запросил 25 тысяч долларов на создание «Восточной реки». Кинокомпания «Парамаунт» дала только 12 тысяч, и все они достались Марлен.

«Белокурая Венера» снималась с конца мая до конца августа в непростой обстановке, в результате фильм получится неровный, но на редкость завораживающий из-за контраста между голливудской поверхностностью и штернберговской глубиной. Несмотря на исключительную прибыль (три миллиона долларов) от «Шанхайского экспресса», «Парамаунт» находилась в отчаянном положении. Это привело к тому, что в конце июня Шульберг был вынужден уйти в отставку. Студия постоянно вмешивалась в процесс создания сценария, оказывала давление на автора и требовала вносить изменения, преследуя одну цель — снять успешный фильм. Но такие действия явно толкали Штернберга на провокацию, и, бросив «Парамаунт» нахальный вызов, он написал сценарий на основе самых волнующих и глубоко личных своих воспоминаний, причем самые захватывающие из них имели прямое отношение к его «темным химерам».

И тут, помимо всего прочего, в середине мая, незадолго до начала съемок, Марлен получила анонимное письмо. «Текст был составлен из вырезанных из газет и наклеенных на бумагу слов. Это письмо меня страшно напугало». Ей угрожали похищением Марии и требовали выкуп в 20 тысяч долларов. Штернберг поставил в доме вооруженную охрану. Иногда вахту нес Морис Шевалье, в этом нет сомнений, а также, по воспоминаниям Марлен, — Руди. Однако, как ни странно, Руди в самом начале июня возвратился в Европу. Как бы то ни было, но волна зрительских симпатий окружает Марлен, которая вместе со своим ребенком подвергается опасности в реальной жизни точно так же, как и попавшая в беду вместе с ребенком ее героиня в новом

фильме.

Общественность была крайне встревожена этой угрозой, так как тремя месяцами раньше, 1 марта, злоумышленники похитили двухлетнего сына летчика Чарлза Линдберга. За него просили выкуп в 70 тысяч долларов, и его тело было найдено 12 мая, накануне того дня, когда появилось сообщение о письме, которое получила Марлен. Трагедия с маленьким мальчиком потрясла не только всю Америку, но и весь мир. Шумиха, поднявшаяся в прессе вокруг Марлен Дитрих и ее дочери Марии, обусловила прекращение дела, возбужденного Ризой Ройс фон Штернберг, о чем было объявлено 30 августа. Как пишет Стивен Бах, в ходе расследования было установлено, что шантажистом и вымогателем оказался бывший сотрудник киностудии, который, видимо, пытался отомстить таким образом за свое увольнение.

И вот из этого водоворота событий Штернберг был должен слепить связный сюжет фильма. У него обязательство, которое он не выполнил, — снять очень успешный блокбастер. В связи с этим ему выражено пожелание «быть ближе к народу» и разносторонне представить жизнь Америки времен депрессии: жизнь в тесной нью-йоркской квартирке, откровенная чувственность и сияющие огни города на юге Соединенных Штатов, лесбийские кабаре, ночлежки… все это будет великолепно проиллюстрировано. И еще измененная «автобиографическая» линия: Хелен Фарадей, ее сын Джонни, которого будут воспитывать ее муж Эдвард и покровитель Ник Таунсенд, по аналогии с Марлен и Марией между Руди и Джо. Но если Марлен полностью погружается, по собственному желанию и, так сказать, по долгу службы, в роль матери, то Штернберг, наоборот, демонстративно отдаляется от того, что хотел выразить в образе Ла Бесьера в фильме «Марокко», и любовная линия здесь несколько ограничена, но благодаря этому еще более захватывающа.

Взять хотя бы сцену в ночлежке (навеянную, как он сам указывает — и об этом уже здесь говорилось, — воспоминаниями отроческих лет), когда Хелен, нетрезвая, потерянная, отвергнутая, идет нетвердой походкой среди тех, кто оказался за бортом жизни, и, в конце концов, говорит, заикаясь: «Я не задержусь надолго в этой трущобе. Я найду себе лучшее место для ночлега. Вы думаете, я не смогу? Подождите, вот увидите!» Это «вот увидите!», жалобно выкрикнутое Марлен, — не только отголосок давнего и закончившегося победой протеста Штернберга против нищеты, но также и его сегодняшний крик, выражающий сильное раздражение и ожесточение против другой трудной ситуации: фильма, который он снимает.

Эта сосредоточенность на себе, на своих воспоминаниях в

связи с шантажом и вымогательством, от которой ему хотелось спрятаться, подтолкнула его к другим захватывающим аллегорическим признаниям, связанным с его приключениями в юные годы, и начались они с самых первых кадров. За ниспадающими вниз ветвями плакучей ивы, словно за завесой времени, за которой проступают воспоминания, можно заметить сверкание воды, брызги, блики солнца и под свежие и радостные звуки «Рондо каприччиозо» Мендельсона — смеющихся обнаженных девушек, купающихся в реке. Эту сцену когда-то неожиданно увидел четырнадцатилетний Йонас на берегу Дуная в окрестностях Вены.

Брызг становится все больше, и постепенно на наших глазах они смешиваются с другими брызгами, и на экране появляется маленький мальчик, которого моет в детской ванночке Марлен. В фильме превращение Марии в мальчика позволяло, видимо, подчеркнуть притягательную силу материнства. Во всяком случае, великолепно то, как связаны между собой первые сексуальные впечатления и возвращение к детским воспоминаниям, к матери. Пленяющая и бьющая фонтаном нежность в сценах с Дики Муром объясняется конечно же материнскими чувствами актрисы Марлен Дитрих, но еще и воспоминаниями о любви и нежности ласковой и доброй Серафины к своему сыну, маленькому Штернбергу, а Джонни Фарадей — это, в какой-то степени, он.

Надо сказать, в фильме ошеломляюще обыграно и визуально продемонстрировано вышеназванное «вот увидите!». Это мастерски поставленная очаровательная шутка «Горячий Вуду». Готовясь в гримерной к своему первому выступлению в кабаре, Хелен Фарадей слышит едкий вопрос от Такси Белль Хупер: «Так это ты и есть Белокурая Венера?» — на который она отвечает с убийственной иронией: «Сколько ты берешь за километр?» Зал постепенно заполняет публика, зачастую весьма подозрительная, но одетая в вечерние туалеты, и занимает столики. Начинает звучать музыка. Палочки выбивают на барабанах африканский ритм.

Но вот выходят друг за другом девушки в черных курчавых париках, с пиками и щитами в руках. Они тянут за собой на цепи через зал мимо заинтригованных, испуганных или обомлевших посетителей кабаре гориллу с ужасной пастью, согнутой спиной и низко опушенными, почти до пола, мохнатыми лапами. Отвратительное животное поднимается на сцену. Оно скалится в такт отбиваемого ритма. А затем медленно стягивает с себя левую лапу, потом правую, обнажая длинные белые руки с маникюром. Теперь руки поднимаются к морде и снимают ее,

словно каску, из-под которой появляется ироничное лицо насмешницы — Дитрих. Марлен вылезает из мохнатой шкуры, надевает курчавый парик африканки, но белого цвета, и, уперев кулаки в бедра, поверх полностью обнаженных ног, с улыбкой превосходства на лице и видом, выражающим желание посмеяться над всем миром и повеселиться, словно проказливая девчонка, начинает петь какую-то игривую чушь, что-то вроде: «О! Горячий Вуду, я в огне горю. О! Пожарный, спаси душу мою!»

Рассмотрим необычайный альянс Дитрих и Штернберга и их отношения со студией.

— Они хотят, чтобы мы сняли им фильм, который пользовался бы очень большим успехом у публики? А кто еще на «Парамаунт», кроме нас двоих, приносит такие доходы? Братья Маркс. В таком случае возьмем на вооружение их критерии. Я надену парик Харпо.

Но беспрецедентного успеха добилась другая киностудия, RKO. Фильм еще снимался. В главной роли — Фэй Рэй, с которой зрители познакомились три года назад в первом звуковом фильме Джо «Гром и молния». Главную же мужскую роль исполнил гигантских размеров самец гориллы.

— Ну что ж, «вот увидите!», непревзойденная штернберговская кинозвезда Дитрих очень скоро покажет, что она способна быть одновременно и Энн Дэрроу, героиней Фэй Рэй, и Кинг-Конгом.

Если посмотреть под другим углом зрения, тогда, пожалуй, можно разглядеть в аллегорическом сюжете этой шутки очень высокого полета — шутку совсем другого рода, родившуюся не благодаря творческому союзу, а благодаря мечтам и усилиям одного человека. В Голливуде «фишкой» называли особую манеру, отличительную черту отдельных режиссеров, но так работали немногие. Например, умение подать вольные и игривые намеки водевиля элегантно, умно, тонко, творчески и даже — а почему бы нет? — гениально было «фишкой» Эрнста Любича («рукой Любича»). Фишкой Штернберга был он сам. Он не любил говорить о своих фильмах, потому что, как он выражался, курица не любит говорить о соусе, под которым ее приготовят. Горилла в «Горячем Вуду» — это он, ужасное пугало, которое заставляет людей в страхе бежать прочь, чтобы спасти от них свой урожай, выращенный в глубине души. Но из шкуры страшного животного так же, как творение возникает в руках его создателя, или как Венера, — белокурая или нет — вышла из волн, появляется сияющая Марлен, и в этом и есть та самая «фишка», о которой идет речь.

В начале длинной главы, посвященной «Фрау Дитрих»,

Штернберг упоминает посещение храма Ангкора: «Огромные деревья оплетали гигантскими корнями развалины, словно для того, чтобы окончательно разрушить то, что еще сохранилось. Целая армия скульпторов украсила стены храма легендой, согласно которой Вишну сбивает молочное море, и ему помогает легион демонов с одной стороны и множество обезьян под предводительством Ханумана с другой. Вся эта кипучая деятельность — иллюстрация к мифу, повествующему о том, что пришлось волновать океан целую тысячу лет, чтобы, наконец, из его неспокойных вод вышла женщина, предназначенная для того, чтобы очаровать мир. В моем распоряжении для такого же подвига была всего-навсего неделя и очень мало помощников, а я и вправду стоял перед бурным океаном». Далее он уточняет: «Моим океаном был Берлин осенью 1929 года». И в этом проявилась свойственная ему манера, одновременно серьезная и шутливая, превращать в миф историю открытия Дитрих.

Но в 1932 году с бушующим океаном можно было сравнить и студию «Парамаунт», откуда еще раз должна была выйти женщина, которая очарует мир. Горилла в «Горячем Вуду» также символизирует армию обезьян Вишну, чьи усилия показывают, какой титанический труд требуется от автора. Но данному автору, очевидно, помогал легион демонов, тех самых демонов, которые приехали из бушующего Берлина 1920-х годов, как и тех, которые жили в романе Генриха Манна и благодаря которым он смог создать один из наименее спорных и вместе с тем, возможно, один из самых личных своих шедевров — фильм «Голубой ангел».

Что касается Марлен… то в тех случаях, когда надо было придумать новый образ звезды для гениального художника и его амбициозного фильма, она всякий раз оказывалась неподражаемой. Но когда в 1930-е годы все изменилось в Голливуде и речь шла о том, чтобы придумать сценарий фильма и найти подходящего режиссера для амбициозной актрисы, она чувствовала себя не в своей тарелке, а Штернберг был взбешен и огорчен. Этот момент роковой дилеммы был предопределен во время съемок «Белокурой Венеры», который стал фильмом одновременно «очень популярным у зрителей» и обманувшим ожидания студии. Разрыв творческого союза «Штернберг — Дитрих», вследствие чего они оба проиграли, хотя и шли на него осознанно и по глубоко личным причинам, будит воображение и подстегивает желание разобраться в его сути.

«КРОВАВАЯ ИМПЕРАТРИЦА» И «ДЬЯВОЛ — ЭТО ЖЕНЩИНА»

Премьера «Белокурой Венеры» состоялась 22 сентября 1932 года, но, по мнению студии, фильм не оправдал надежд и провалился. Но Штернберг тщеславно забегает вперед: «В конце съемок пятого фильма с Марлен мне, наконец, удалось убедить ее сняться у другого режиссера, и поскольку я уезжал в отпуск, она стала работать с Рубеном Мамуляном над фильмом „Песнь песней“».

Армянин, родившийся в 1898 году в Тбилиси (Грузия) в семье банкира, Мамулян — космополитический и утонченный художник. В детстве он какое-то время жил в Париже, а учился в Москве у Вахтангова и Станиславского. Он приехал в Америку в 1923 году и начал свою карьеру с театральных и оперных постановок. Так, в 1927 году он поставил спектакль по роману Дюбоза Хейварда «Порги», а затем, в 1935 году, шедевр Гершвина по этому произведению — оперу «Порги и Бесс». С 1929 года он работал на «Парамаунт» и в 1932 году снял очень успешные фильмы «Доктор Джекил и мистер Хайд» с Фредриком Марчем и «Люби меня сегодня вечером» с Морисом Шевалье и Джанет Макдональд. Тем не менее его не замечали. В 1933 году он снял фильм «Песнь песней», успех которого был половинчатым. Тем не менее картина была воспринята как решительное и спасительное освобождение Дитрих. Сразу после нее он снял на «Метро-Голдвин-Майер» «Королеву Кристину», ставшую одной из триумфальных работ Греты Гарбо, что, бесспорно, послужило двойным толчком для великолепного экстравагантного фильма «Кровавая императрица».

Вы думаете, что Штернберг не сможет снять фильм лучше, чем Мамулян, а Дитрих — сыграть лучше, чем Гарбо? «Вот увидите!» К тому же Дитрих докажет, что она может победить Гарбо и в другой области, соблазнив ее любовницу Мерседес де Акосту, а потом ее любовника и партнера по фильму «Королева Кристина» Джона Гилберта. Впрочем, вскоре возникнет еще и желание затмить конкурирующий фильм «Екатерина Великая», который снимал в Лондоне Александр Корда с Элизабет Бергнер в главной роли.

Рассказывают, что во время съемок фильма «Песнь песней» Марлен якобы взяла микрофон и, заглушая громкоговорители на съемочной площадке, жалобно произнесла по-немецки, словно простонала: «Джо, где ты?» — и после этого потребовала внизу

сбоку от нее ставить зеркало таким образом, чтобы она могла контролировать, правильно ли освещено «лицо Дитрих». Все закончилось тем, что она сама стала выставлять свет. Мамулян, будучи безукоризненным джентльменом и в конечном итоге безусловным почитателем таланта Штернберга, вероятно, не был этим шокирован. «Песнь песней» в первую очередь наводит не только на мысль, что Мамулян снял Дитрих, разумеется, в манере Штернберга, но и на более глубокое размышление: сам Штернберг своим успехом во многом обязан удивительно интеллектуальному коллективу и высококачественному техническому оснащению съемочных групп, работавших на «Парамаунт» в 1930-е годы.

Марлен была способна воплотить на экране самые разные образы со всей их гаммой чувств. В картине «Песнь песней» сначала — она простодушная деревенская девушка, влюбленная в молодого скульптора, который уговаривает ее позировать ему (скульптура обнаженной Марлен использовалась в качестве рекламы фильма); затем — печальная супруга порочного аристократа, далее — свободная и внешне циничная женщина, которая снова искренне влюбляется. В мрачном замке она играет на фортепиано Шуберта и поет; затем в шумном кабаре, одетая в один из самых лучших костюмов, который придумал для нее Трэвис Бентон, — прямое черное платье и широкополую плоскую шляпу с перьями, — она поет на английском языке давнюю популярную песенку Фридриха Холлендера «Джонни».

У нее великолепные партнеры, среди которых блистательный и очаровательный Брайан Ахерн, актер, очень убедительно сыгравший свою роль, поскольку был явно влюблен в Дитрих. Он становится ее любовником (и больше, чем все остальные избранники ее сердца того периода, уделяет внимание Марии), без сомнения, это обстоятельство явилось вполне достаточной причиной, чтобы Штернберг в дальнейшем не предлагал ему ролей. В то же время он продолжал снимать Лайонела Атвилла и Элисона Скипворта в очень похожих ролях в фильме «Дьявол — это женщина». Впрочем, нельзя исключить, что Атвилл, усвоивший манеру фон Штрогейма, в фильме «Песнь песней» играл роль ужасного ментора-тирана, являвшегося низкой и неприятной пародией на Штернберга, который со временем, похоже, сознательно возьмет и подчеркнет, на кого он намекал, переставив нравственный акцент и сделав положительным героем Дона Паскуаля, ставшего жертвой губившей и тиранившей его Кончиты Перес.

Как бы то ни было, но создается впечатление, что Дитрих перед камерой Мамуляна пыталась понять, чего же от нее хотят, и

не имела возможности показать, что она могла бы сделать. Дело в том, что на нее теперь смотрели не тем взглядом, то есть на нее смотрели миролюбиво, уважительно, восхищенно и даже нежно, в то время как она, сама себя контролируя, показывала, на что способна. Но это другой взгляд, не взгляд гения, властный и влюбленный. Одна из ее разносторонних способностей — умение носить мужской костюм, именно в таком виде Джо представил ее Голливуду, — здесь не допускается как несоответствие ее природе, свежей, непосредственной и такой исключительно женственной.

Съемки длились с февраля по март 1933 года. 30 января в Германии к власти пришел Адольф Гитлер. Штернберг встретился в Берлине с финансовым директором УФА Альфредом Гутенбергом, финансировавшим также нового канцлера, который скоро назовет себя фюрером. Штернбергу была нужна эта встреча для того, чтобы обсудить возможность независимо снимать в Германии фильмы с Дитрих. Совершенно не отдавая себе отчета в происходящем либо вследствие неразумной мании величия, он полагал, что это поможет ему выйти из кризиса, возникшего из-за «Белокурой Венеры». Не допуская и мысли о том, что он в долгу перед «Парамаунт» и Америкой, и отрицая значение его величества случая, он воображал, что сможет по примеру Эмиля Яннингса, добившегося взлета своей карьеры, извлечь для себя пользу из сложившейся политической ситуации, против которой поначалу ни его гений, ни гений Марлен не восставали. Переговоры, разумеется, не увенчались успехом. Понял ли он, по какой причине? Неясно. Однако ему был подан упреждающий знак. 25 февраля он собрался возвращаться назад в Голливуд и уже направился в аэропорт. Такси, на котором он ехал, задержали на некоторое время напротив охваченного пламенем рейхстага. 1 апреля начался разгул антисемитизма. Показ «Голубого ангела» был запрещен. 10 мая в Берлине сожгли 20 тысяч книг, авторами которых являлись не только евреи. Генрих Манн был вынужден бежать из страны. Яннингс стал официальной кинозвездой рейха.

Марлен отправилась во Францию по морю на германском теплоходе «Европа». 20 мая она прибыла на вокзал Сен-Лазар, где ее встретил Руди. Обнаружилось, что они были очень похоже одеты: на ней костюм, галстук, тяжелое пальто, массивные ботинки со шнурками. Согласно правилам того времени из-за такого костюма ее могла задержать полиция. Естественно, о ее форме одежды было заявлено заранее, и префектура пообещала, что к ней не станут применять никаких мер. С другой стороны, посол Германии в Париже, так же как и «Парамаунт», конечно же был в курсе того, на какую тему Штернберг беседовал с

Гугенбергом. И вполне вероятно, что Дитрих заранее предупредили о предложениях, которые хотел сделать ей барон Йоганнес фон Велецек от имени Адольфа Гитлера. Ее хлесткий отказ, независимо от того, был ли он продуман заранее или сформулирован спонтанно, свидетельствует в равной степени о благородстве и смелости Марлен. Развернувшаяся после этого у нее на родине клеветническая кампания против актрисы продлилась вплоть до 1960-х годов.

Вместе с семьей, а именно с Руди, Марией и Тами, она посетила в начале лета Вену, а потом осталась до сентября в Париже. Штернберг отметил ее «феноменальную способность зарабатывать деньги». Благодаря этой способности она чуть не стала самой высокооплачиваемой голливудской звездой. Но Дитрих также обладала способностью в избытке тратить их и не столько на себя, сколько на свое близкое и не очень окружение. В июле в версальском дворце Трианон она записала шесть песен; две из них на французском языке. Она очень прилежно, но с относительным успехом пыталась произносить слова так же медленно и нарочито, как сказительницы. Еще четыре песни она спела на своем родном языке. На сей раз она, напротив, была очень разнообразна и очаровательно естественна, чего ей не хватало при исполнении песен как на французском, так и на английском языке. В Соединенные Штаты она возвратилась на теплоходе «Париж». Он принадлежал не Германии, и данный факт не остался незамеченным.

Произведение-завещание, открывающее последний этап творчества великого художника, этап — более неровный, поскольку еще нет никакой необходимости ставить точку, может появиться в его жизни как относительно поздно, так и относительно рано. Штернбергу было всего сорок, когда он после патетической и абсурдной попытки снимать в теперь уже гитлеровской Германии на независимых условиях фильмы с Дитрих вступил в завершающий этап своей карьеры и снял два фильма, которые, с двойственной точки зрения Голливуда, одновременно явились и триумфом с художественной точки зрения, и самоубийственным отречением от прежних принципов. Голливуд не одобрил их и в то же время не препятствовал их восхвалению.

В течение лета Штернберг много писал Марлен, в подробностях рассказывая о своем новом проекте. Он рассчитывал оговорить в контракте свою полную творческую независимость. Прежде чем согласиться на это, «Парамаунт» пожелала удостовериться в согласии Дитрих. И только при наличии такой гарантии Джо мог бы смело погрузиться в работу

над произведением совершенно иного жанра. Сначала он думал назвать фильм «Армия любовников». Студия решительно возражала. Он решил дать картине более метафорическое название: «Кровавая императрица», в конечном итоге более резко звучащее на английском языке, «The Scarlet Empress». Если вспомнить Библию, литературный, но широко употребляемый термин *scarlet woman* («великая блудница») означает «проститутка», а если вспомнить «Откровение Иоанна Богослова», там вавилонская блудница вызывает самые негативные ассоциации. В переводе на французский язык фильм получил название «Красная императрица», которое весьма любопытно звучит применительно к советской терминологии. Фильм «Кровавая императрица», снятый по сценарию Штернберга, якобы «основанному на дневниках Екатерины II», — это роскошный результат его творческой работы. Но в итоге Марлен Дитрих взяла под жесткий контроль счета, все их совместные фильмы и отношения со студией.

Здесь нет смысла приводить в качестве примера тот или иной отдельный превосходный эпизод, так как превосходными являются все сцены, будь они гротескными или возвышенными. И все же… И все же, да, возвышенными… Сцена свадьбы: очень крупным планом сняты полные слез и отчаяния глаза под фатой новоиспеченной и еще наивной супруги, выданной замуж против воли, дрожащее пламя свечи, которую она держит перед собой. Вероятно, что-то навеяно некоторыми из знаменитых кадров с Глорией Свенсон в фильме «Королева Келли» (1929) Эриха фон Штрогейма… Но здесь пламя колышется от прерывистого дыхания Екатерины… И замолкает хор, поющий в соборе, время замирает в арпеджио арф… Таков один из самых ярких и возвышенных эпизодов, где и Марлен необычайно красива.

Что касается итога карьеры и фильмов, снятых в Голливуде, то продолжим сравнивать две биографии и проводить аналогии, банальные и совершенно случайные, как может показаться… Неудача с «Белокурой Венерой», возникшее чувство, что сделана ошибка и потеряна ориентация, уход в себя и обращение к воспоминаниям детства заставляют Штернберга искать то, что придавало ему уверенности в прошлом, а именно к визуальному плану немого кино (где содержание и речь передавались напыщенными фразами в титрах, а также дополнялись беспрерывным мастерским музыкальным сопровождением). Юная София Фредерика, будущая русская императрица, с широко раскрытыми глазами (в исполнении Марлен Дитрих, будто желающей доказать, что она может быть еще более свежа и наивна, чем Лили в фильме «Песнь песней»), которой вопреки ее

желанию, но ради собственного спасения предстоит измениться и, сохранив сильное женское начало, превратиться в личность амбициозную и циничную. Это намек на молодую Марлен, готовую превратиться в Марлен Дитрих. Великий князь и наследник престола Петр, уродливый и помешанный на игрушечных солдатиках и военной муштре настоящих солдат, но которого тем не менее поддерживает и одобряет его любовница, язвительная и завистливая брюнетка, наподобие Ризы Ройс, с яростью шепчет: «Я ненавижу мою жену». Он явно представляет собой воплощение самых черных мыслей и чувств Штернберга по отношению к той, которая теперь действует и заявляет о себе самостоятельно, без него (но с армией любовников), и которая могла бы позаимствовать у Екатерины II применительно к себе, своему времени и стране следующее высказывание: «Вам нечего за меня бояться. Теперь, когда я поняла, какой хочет видеть меня Россия, мне здесь стало нравиться. Я намереваюсь остаться, и неважно, с великим князем или без него».

Штернберг явно был влюблен в свой фильм, в то, как завораживающе он показал дикую придворную жизнь в России, чрезмерный декор, огромные двери, неизящные скульптуры, немыслимые иконы… Но нигде не чувствовалось влияния Марлен. Дело в том, что он перестал идеализировать самого себя в своих собственных глазах и ненавидел себя даже за отношения с ней. Короче, он вступил в связь со своей секретаршей.

Съемки проходили в начале 1934 года. В них принимала участие и Мария, загримированная и причесанная матерью. Она играла Софию Фредерику в детстве, здесь небольшое несоответствие: по фильму Софии еще не исполнилось и семи лет, а дочери Марлен Дитрих было уже больше девяти. Поэтому ее укладывали в постель, чтобы не было видно, какого она роста, и нельзя было догадаться, каков ее возраст, в противном случае, если бы она стояла или сидела, как сначала представлял себе Штернберг, все сразу же стало бы понятно. Он явно извлекал пользу из этого обстоятельства. Ребенок лежит в постели, нежно, с любовью прижимая к себе куклу, и слушает рассказ о жестокости царей, картины сменяют одна другую: обнаженное тело замученной женщины, затем четыре женщины, которых сжигают на костре, крестьяне, которым отрубают топором головы… Человек, подвешенный за ноги вместо языка в середине огромного колокола, отчего звон этого колокола очень мрачен. Наконец картина исчезает и вместо нее на экране появляется прелестная молодая Марлен, качающаяся на качелях, увитых цветами, под звуки «Рондо каприччиозо» Мендельсона, ассоциирующегося с отроческими забавами.

Этим необычным ракурсом, одновременно вызывающим ужас и радостное ликование, Штернберг показывает, что София вступает в половую зрелость, чреватую всякими мерзостями. Триумфальный захват власти, — при этом на лице Екатерины застывает хищная улыбка. После убийства уродливого и ненавистного мужа одним из ее любовников и участия Екатерины в изумительной скачке на конях прямо во дворце она бежит вверх по лестнице и грохот сапог по деревянным ступеням накладывается на трезвон колоколов, с которым смешиваются звуки «Валькирии» Вагнера, а также мелодии «Славянского марша» и увертюры «1812 год» Чайковского (Штернберг сам дирижировал симфоническим оркестром Лос-Анджелеса). Это необыкновенно зрелищная сцена, усиленная музыкальным сопровождением, и за всем стоит невидимый и принесенный в жертву Джо, как если бы он был языком колокола, который не виден, но благодаря которому необычайно озвучен самый полифоничный и неоднозначный из всех голливудских хеппи-эндов.

Так получилось, что во время съемок Марлен пострадала. Облаченная в плотно облегающий костюм белого цвета — своеобразную интерпретацию формы русского офицера: белые лосины и высокую горностаевую шапку, косо надвинутую на лоб, — она должна была, ухватившись за жесткую веревку, бить в колокол, чтобы созвать армию своих любовников. Штернберг заставлял ее проделывать это упражнение десятки раз, все яростнее и яростнее и со все более крепкими выражениями. После этого сеанса унижения и садизма, вернувшись к себе в гримерную, она заметила, что ее ноги сверху нещадно растерты до крови распятием, которое было привязано к концу веревки. Она потребовала, чтобы Джо остался в неведении, но, видимо, ему стало все известно.

Премьера состоялась 19 мая, но не в Соединенных Штатах, а в Лондоне, где в феврале с успехом прошел показ фильма Корда «Екатерина Великая», фильм, который сегодня никто больше не смотрит. Но тогда, выбрав, видимо, из тщеславного чувства соперничества местом премьеры Лондон, Штернберг принял неудачное решение, поскольку фильм был встречен враждебно. Эрнст Любич, вошедший в руководство «Парамаунт», обвинил его в неразумной трате денег, в частности, на длившиеся всего несколько секунд кадры с массовкой, когда огромные толпы устремлялись к Кремлю при возвещении о рождении Павла I, незаконнорожденного сына Екатерины, но признанного законным наследником престола. На самом деле это был очень ловко сделанный и недорогой монтаж архивных материалов с кадрами

одного из фильмов самого Любича «Патриот», который Штернберг в свое время назвал «дерьмом», отвечая на вопрос Эмиля Яннингса, игравшего там роль Павла I.

Через месяц, а именно 13 июня, появился документ под пресловутым названием «Кодекс Гейса», предписывающий усиление внутренней цензуры на американских киностудиях (в котором было подробно перечислено все, что запрещалось). «Кровавая императрица» оказалась, таким образом, последним голливудским фильмом, вышедшим до его опубликования (он будет отменен в 1968 году) и содержавшим самое большое количество грубых нарушений «Кодекса».

В марте сразу после завершения съемок Марлен возвратилась в Европу. Она перечислила деньги в Фонд социальной помощи официального кинематографа Германии. Это было не просто проявление заботы, а тактический шаг. После прошлогоднего резкого отказа сотрудничать с Германией она делала вид, что стремится к примирению, и хотела быстро воспользоваться расположением нацистов. Дитрих преследовала конкретную цель: добиться выездной визы для своего мужа и Тами. А Штернберг официально пригласил Руди в качестве помощника режиссера на съемки их следующего фильма, который также стал последней работой их творческого союза.

Назад Марлен возвратилась на теплоходе «Французский остров» и познакомилась с писателем Эрнестом Хемингуэем, с которым ее связала очень крепкая дружба (одна из самых прочных в ее жизни), основанная на нежных чувствах друг к другу, взаимном восхищении и юморе, но без сексуальных отношений. Он называл ее «Kraut», то есть «душенька» (но в переводе на французский также «капуста», и даже кислая капуста), а она его «моя Гибралтарская скала»: «называть его „папой“, как это делали многие из его друзей, казалось мне смешным».

Такая же духовная близость, но без ребячливости, связала ее с Ноэлем Ковардом и Орсоном Уэллсом. Ковард был гомосексуалистом, Хемингуэй и Уэллс — нет, причина в воздержанности заключалась в другом. Со Штернбергом этой причиной являлись, видимо, их отношения, более рациональные, чем с кем-либо другим, хотя имелась и решающая их составляющая — страсть, одновременно и созидательная, и разрушительная. И еще каждый облагораживал образ другого и сам облагораживался благодаря постоянному общению и глядя на себя через призму другого.

В декабрьском номере иллюстрированного журнала «Screen Book» за 1934 год Марлен, отвечая на вопрос интервьюера (Джека

Гранта), уверенно и почти покровительственно взяла Штернберга под защиту, при этом она не столько старалась действительно быть искренней, сколько вы глядеть таковой.

«Я приехала в Голливуд по одной простой причине — работать с фон Штернбергом… Я работаю с фон Штернбергом потому, что он гениальный режиссер. Он имеет смелость быть все время разным. Не всегда фильм получается именно таким, как он хотел, но он продолжает экспериментировать. Говорят, что фон Штернберг губит меня. На это я отвечу, позвольте ему губить меня. Я предпочитаю сыграть маленькую роль в одном из его хороших фильмов, нежели получить большую роль в плохом фильме какого-то другого режиссера. В конце концов, за мной остается последнее слово при выборе сценария и режиссера. Если я предпочитаю работать с фон Штернбергом, то это мое дело».

Но не только право выбора можно назвать ее личным делом, но еще и то, о чем она пишет следующее: «Поскольку моя личная жизнь прочно связана с моей публичной жизнью, то она не может содержаться в секрете. Такое обстоятельство меня нисколько не стесняет. Но то, что я делаю, когда остаюсь одна, то, что я думаю и как веду себя, это — мое сугубо личное дело».

Однако Штернберг, возможно после того, как с негодованием прочитал ее благородные высказывания в свой адрес, сделанные тоном патронессы и лидера положения, объявил, что фильм, над которым они работают, станет его последним фильмом с участием «мисс Дитрих». Продолжить совместное сотрудничество, заявил он, было бы пагубно как для нее, так и для него. И, таким образом, он в очередной раз забежал вперед и опередил время из честолюбия, в гневе, от усталости, оттого, что у него опускались руки или от отчаяния: «Владельцы киностудий и кинорежиссеры выстраивались в очередь в ожидании, когда же я отпущу актрису и у них, наконец, появится возможность показать, на что они реально способны при ее участии».

Марлен узнала о его решении из прессы. На съемочной площадке они практически не разговаривали друг с другом о том, что не касалось их работы. А на данный момент их работа, — новое «неизбежное погружение в атмосферу» — заключалась помимо всего прочего в том, чтобы воспроизвести жаркую и солнечную Испанию, совсем не похожую на холодную и сумрачную Москву. Название «Испанское каприччио» придумал Штернберг, отталкиваясь от произведения Римского-Корсакова, которое должно было послужить музыкальной основой фильма. Любич, руководя студией, с самого начала демонстрировал свое враждебное отношение, «но поскольку он не мог вмешиваться в мою работу, то внес исправление в название фильма, изменив его

на „Дьявол — это женщина“».

Это измененное название, безусловно, не подходит к фильму, заявленному как комедия нравов «а-ля Любич», но эрудированному аналитику оно не покажется совершенно абсурдным, поскольку тут содержится намек на сайнет «Женщина — дьявол», из сборника пьес «Театр Клары Гасуль» (1825) Проспера Мериме. Мериме, автор «Кармен» (1845), очень сильно повлиял на роман Пьера Луиса «Женщина и плясун» (1898), послуживший основой фильма «Дьявол — это женщина». В конце концов, в фильме молодой соперник Дона Паскуаля (в книге — Дона Матео) восклицает по поводу Кончиты Перес: «Это не женщина, а дьявол!» Его имя — Антонио (Андре Стевенол в романе Луиса) совпадает с именем главного героя пьесы «Женщина-дьявол», заключенного в тюрьму из-за некоей Маргариты, как и Антонио из-за Кончиты (в отличие от Андре Стевенола в романе).

Похоже, что кое-что из Мериме не случайно попало в сценарий. Штернберг намекает на отдаленное сотрудничество с романистом и автором сценария Джоном Дос Пассосом, но не поясняет происхождения некоторых отступлений от романа в сценарии, которые являются такими же важными и определяющими, как и изменения, приданные образу учителя Унрата в «Голубом ангеле». Впрочем, в обоих фильмах изменения появились одинаково и касались только второй части. Если Луис быстро завершает свое короткое произведение и концовка (на двух страницах) следует за рассказом Матео о бесчеловечных поступках и жестокости Кончиты, то в фильме вокруг истории, описанной в романе, развивается еще один сюжет: желающий свести счеты с жизнью Паскуаль вызывает на дуэль своего молодого соперника Антонио и просто-напросто позволяет ему убить себя. В какой-то степени это напоминает венскую драму Артура Шницлера «Игра в любовь» (1895), которую в 1932 году экранизировал кинорежиссер австрийского происхождения Макс Офюльс, и, возможно, его фильм не был неизвестен Штернбергу. И если он не поясняет появившиеся в сценарии отступления от романа, то, без сомнения, потому, что причины этих изменений настолько глубоко кроются в нем самом и настолько серьезны, что его не интересует ничье стороннее мнение. Вот что он скажет в этой связи: «Я, словно ЭВМ, выстраивал сцену за сценой, чтобы создать точную визуальную линию, ничего не выпуская из поля зрения, кроме будущего зрителя».

Чудо заключается в том, что утонченность сценария и эрудированность его автора определяют драматическую силу произведения так же, как и блистательно и виртуозно сделанный

зрительный ряд еще больше подталкивает к поиску разгадки этого чуда в биографии. Невольно в голову приходит мысль — все, что кроется за сверкающей завесой, обманчивой, но прозрачной, именуемой зрительным рядом, это чистейшей воды аллегория садомазохистских отношений Штернберга и Дитрих — физический садизм и нравственный мазохизм одного из них сплетается с нравственным садизмом и физическим мазохизмом другого. Данная «психобиографическая» точка зрения при анализе произведения, без сомнения, в значительной степени подтверждается.

Во всяком случае, аллегория допускает разгадку, но только до тех пор, пока разгадка поддерживает аллегорию, что и является конечной целью произведения. И в этом кроется значительное превосходство фильма «Дьявол — это женщина» над всеми другими экранизациями романа «Женщина и плясун», в том числе и над фильмом «Этот смутный объект желания» (1977). В последней картине, вследствие сознательной отстраненности Луиса Буньюэля, все внимание сосредоточивается на гротескной стороне любовной ситуации, но внешний гротеск не может достигать того захватывающего эффекта, который возникает при раскрытии внутреннего напряжения и глубины чувств — для этого необходимо личное и неформальное участие режиссера.

Такое личное вживание предполагает бережное отношение к оригиналу и вместе с тем очень хорошее воображение и глубокое осмысление произведения. Подобное двоякое требование: с одной стороны, сохранить первооснову, а с другой — привнести что-то свое, — на самом деле не является столь парадоксальным, как кажется, поскольку речь идет о естественном следствии работы воображения, позволяющей художнику сделать изменения правдоподобными только в том случае, если он опирается на личный опыт. Вот как Пьер Луис описывает первое появление Кончиты на карнавале в Севилье:

«В корзинах, сплетенных из желтых ивовых прутьев, лежали сотни яиц, из которых сначала было выпущено содержимое, потом они были наполнены табаком, после чего их снова скрепили, обвязав непрочной лентой. Эти яйца кидали изо всех сил, как мячи, куда попало, в сторону лиц, медленно проплывавших за стеклами длинных машин… Андре поймал себя на том, что разбросал яйца чуть быстрее, чем следовало… В какой-то момент он даже попал в чей-то хрупкий перламутровый веер и сломал его пополам… В нерешительности он вертел последнее оставшееся яйцо, когда вдруг вновь увидел женщину, веер которой сломал. Она была восхитительна… Выйдя из

укрытия, в котором ее нежное смеющееся лицо какое-то время не подвергалось опасности, а теперь в него метили со всех сторон из толпы и соседних машин, она, в свою очередь, приняла участие в битве и, стоя во весь рост, запыхавшаяся, со сбившейся прической, раскрасневшаяся от жары и искреннего веселья, давала отпор нападавшим!.. Ее высокая и гибкая фигура была очень выразительна. Чувствовалось, что даже если бы ее лицо было покрыто вуалью, то все равно можно было бы догадаться, о чем она думает, понять, что ее ноги улыбаются и что именно говорит ее тело».

В фильме яйца, которые бросал в толпу Андре, превращаются в своего рода метательные снаряды с маленькой катапультой. Кокетливый веер Кончиты уступает место гроздьям воздушных шаров фаллической формы, которые лопаются рядом с Дитрих в руках радующегося мальчика, а искреннее веселье запыхавшейся молодой жительницы Севильи заменено на бесстрашие и нервную дрожь. Но вполне можно догадаться, о чем думает эта дрожащая и отважная Кончита, похожая больше на паука, сидящего в центре своей паутины и подстерегающего добычу, чем на затравленную хищниками лань. Данное сходство увеличивается тем более, что нам видна только ее великолепная белоснежная и бесстрастная улыбка, все остальное тонет в кружевах, помпонах, скрыто под мантильей и маской, невероятного размера гребнем и погребальными гвоздиками.

Но в результате Марлен «восхитительна» более чем когда-либо. Разумеется, она предстает такой, каким Штернберг видит в своем воображении и при помощи технических средств может создать образ восхитительной женщины. Выражая свое недовольство поведением Антонио, она подносит к губам палец с накрашенным ногтем в перчатке из черного кружева, потом запрокидывает назад голову и смеется, ее глаза обращены к небу, ее переливистый звонкий смех смешивается с общим гвалтом, создаваемым криками толпы, звуком рожков, взрывами, грохотом петард и музыкой корриды. Ослепительное черно-белое изображение делает зрительный ряд каким-то нереальным. Дитрих вносит в это свой вклад, как игрой, так и красотой. Она сама в значительной мере продумывала этот роскошный испанский наряд и удивительный грим, придававший ей сходство с птицей: высоко поднятые дугообразные брови посреди выпуклого лба. Она играла роль Кончиты в соответствии с тем, каким создал ее образ Луис. В частности, вся высокая и гибкая фигура героини была необыкновенно экспрессивна.

Джо не забыл. И выразил ей задним числом свое уважение, восхищение и даже энтузиазм, что особенно резко

контрастировало со всеми остальными его воспоминаниями о Дитрих, объективно хвалебными, но довольно желчными. Штернберг в свойственной ему манере вспоминал, как проходили съемки сцены карнавала. Он держит в левой руке пульверизатор с серебристой краской и разбрызгивает ее на декорации, отчего они становятся сверкающими и нереальными, а в его правой руке зажат баллон со сжатым воздухом. «Когда начались съемки сцены, я прицелился в скопление воздушных шаров, и они разом лопнули. Я сделал это для того, чтобы поймать истинное выражение одного из самых бесстрашных и прекрасных лиц в истории кинематографа. Но камера не зафиксировала ни малейшего дрожания век или губ, застывших в неизменно широкой улыбке, в то время как любая другая, но только не эта необыкновенная женщина, слегка вздрогнула бы от страха».

В фильме «Кровавая императрица» Петр III со своими солдатами идет большими гротескными шагами по дворцу, ему навстречу движется Екатерина в сопровождении шуршащих платьями фрейлин. Он отдает приказ прицелиться из ружья прямо ей в сердце. В ответ она, улыбаясь, надевает и завязывает воздушный шейный платок на кончике его сабли. Оказавшись объектом ненависти или желания спесивого мужчины и попав в опасное положение, женщина может только, по выражению Кокто, пустить в ход в качестве оружия свои женские чары. Во второй части фильма «Дьявол — это женщина», в которую внесены изменения по сравнению с романом, Паскуаль застает Антонио с Кончитой и дает ему пощечину для того, чтобы спровоцировать дуэль. Потом, дабы показать, что он отменный стрелок и поэтому от него зависит жизнь противника, прицеливается в игральную карту, находящуюся в нескольких шагах от него. Это червонная дама. Раздается выстрел, «сердечко» насквозь прострелено пулей. Спасая свою любовь, роковая женщина начинает защищаться. Паскуаль все же останется в живых (он будет только ранен), хотя и предоставит возможность Антонио убить его, и Кончита вернется к нему. Их связь продлится, они останутся вместе навсегда, хотя их игра закончена.

В двух книгах: и в вышедшей в 1965 году, где Штернберг пишет о Марлен, и в главе другой книги, опубликованной через десять лет после его смерти, которую Марлен посвятила Джо, — говорится о необычайно длительном союзе людей с разными темпераментами, противоположными характерами (мягкого и податливого мужчины, с одной стороны, женщины с железным характером и благородным сердцем — с другой), общими взглядами (одинаковым образом мыслей), и похоже, что этот союз, основанный на совпадениях и различиях, продолжал по-

прежнему существовать.

Вот что пишет Штернберг:

«Когда был завершен последний фильм с ее участием, то из всех уголков земного шара стали раздаваться настойчивые требования, чтобы, наконец, это погубленное мною создание было освобождено от моей железной хватки. Я никого не зажимал в тисках, и термин „погубить“ совершенно не подходит для определения того, во что я ее превратил… Мне говорили, что во время съемок многочисленных фильмов, где она играла уже после моего „фиаско“ в работе с ней, часто, в конце эпизода, она шептала в микрофон: „Джо, где ты?“ Так вот, я здесь, и если она, прочитав эти строки, в очередной раз придет в ярость, то ей стоит вспомнить, что она часто злилась на меня без всякой на то причины».

А вот что пишет Марлен в 1979 году:

«Прежде чем закончить эту главу, надо бы еще сказать о том, чего я больше всего боялась: его презрения. Это было тяжелое испытание. Несколько раз в день он отправлял меня в мою гримерную, чтобы я могла там спокойно выплакаться. Обратившись ко мне по-немецки, он затем поворачивался к техническому персоналу и говорил им: „Перекур. У мисс Дитрих снова глаза на мокром месте…“ Он бы, конечно, пришел в ярость, прочитав эти строки. Я и сейчас слышу, как он кричит: „Остановите съемку!“ Но как можно выпустить эту деталь, если я говорю о нем, если я пытаюсь объяснить, чем он являлся для меня и чему не научится ни одна актриса, даже если будет сниматься у самого великого режиссера? Но хватит восхвалений. Прости, Джо! Но я должна была это написать… Я постарела, я смогла понять, насколько одинок ты был в твоем творчестве, и сумела оценить, какой груз ответственности лежал на тебе перед студиями, но главным образом передо мной, и я опять не могу сдержать слез».

Съемки фильма «Дьявол — это женщина» продолжались с октября 1934-го по январь 1935 года. После предварительного показа фильм урезали примерно на 15 минут, без сомнения, эти кадры утрачены безвозвратно. В том числе и эпизод, где исполнялась песня. Впрочем, ее звукозапись сохранилась, и, судя по глубине текста, вряд ли стоит сожалеть о том, что она была вырезана: «Если нет страданий, значит, нет и любви». Вырезанные эпизоды наверняка были более интересными, чем песня. Однако в фильме сохранилась другая песня, она исполняется в центральном эпизоде, где выражаются и творчески преобразовываются самые жестокие и грубые садомазохистские страницы романа.

Марлен не танцует обнаженной перед публикой, сидящей в

зале, находящемся за главным залом. И не занимается любовью с Маренито за решеткой на глазах у Паскуаля, потерявшего голову от ревности. Но она поет со сцены, что у нее есть три любовника, и что она верна каждому из них, и что она может быть верна также и тем, кто сидит в зале. Она перечисляет их всех по очереди: «Один — сын… сын…» Похоже, слово, которое автор текста, а это, скорее всего, Штернберг, хотел, чтобы она произнесла, — «шлюха», то есть «сын шлюхи». Данное оскорбление, высказанное не впрямую и не вслух, адресовано, надо понимать, реальным любовникам Марлен. Ну а те, кого она называет, — это сын садовника, сын фермера и сын булочника, которые, как она говорит, ее кормят и дают еще много всего хорошего, прекрасного и нежного.

Песня кончается, раздаются громкие аплодисменты, летят вверх шляпы, Марлен ловит их с радостью хищницы. Одна из них отлетает в сторону и случайно оказывается рядом с Лионелем Атвиллом, тот вяло ее отбрасывает. Если бы в фильме был только один эпизод автобиографического характера, то он выразился бы в этом жесте, полном усталости и отвращения. Сюда же можно добавить ответ Штернберга, вложенный в уста Дона Паскуаля, когда в самом начале Антонио сообщает ему о своем свидании с самым прекрасным из всех созданий, которое он когда-либо видел, и спрашивает, слышал ли он о «живущей в этом городе богине по имени Кончита Перес». Джо, «спрятавшись» за Паскуаля, отвечает: «Нельзя сказать, что ее имя мне незнакомо». Нельзя сказать, что имя Марлен Дитрих ему незнакомо. Снятые крупным планом много раз лицо и взгляд Атвилла постоянно выражают взгляд Штернберга. Он не сводит глаз с Марлен.

В начале марта «Парамаунт», а вернее, Эрнст Любич заявил через прессу, что на предварительном показе фильм произвел плохое впечатление, но тем не менее принято решение, что «невзирая на определенные финансовые убытки» фильм все-таки выйдет в прокат, однако студия расстанется со Штернбергом. Премьера состоялась 3 мая в Нью-Йорке, была показана 76-минутная версия, собственно говоря, она и осталась единственной известной зрителю. Мнения были разными, не только плохими. Некоторые честные критики тотчас обнаружили разногласия на киностудии, но, как всегда в подобных непростых случаях, они были принуждены, с одной стороны, объяснить причины разногласий, а с другой — хвалить произведение.

Короче, буквально на следующее утро в «Нью-Йорк таймс» за подписью Андре Сеннвальда появилась назидательная и проницательная статья, где были такие строки: «Нетрудно понять, почему Голливуд столь враждебно отнесся к новому фильму

Джозефа фон Штернберга… Дело в том, что „Дьявол — это женщина“ является едкой сатирой на ту романтическую любовь, которую Голливуд со всей серьезностью воспевает уже много лет… Все то, что, как правило, лживо выдается за обычное и нормальное явление, в руках господина фон Штернберга превращается в безжалостное изображение постоянного унижения мужчины в борьбе между представителями обоих полов… Мы считаем фильм „Дьявол — это женщина“ лучшим произведением творческой компании „Штернберг — Дитрих“ со времени „Голубого ангела“».

Среди писем Штернберга можно найти отклик на эту справедливую рецензию и своего рода подтверждение и одобрение сделанных выводов: «Мир любит простые формулировки, а поскольку я их ему не давал, на меня неизбежно обрушивалась жесточайшая критика, но вместе с тем появлялись и восторженные отзывы. Я всего лишь раскрывал невероятные возможности кинематографа, в то время как остальные использовали его для тиражирования эмоций».

А Кончита Перес — действительно «лучшее произведение» актрисы Марлен Дитрих со времени «Голубого ангела», поскольку работая над этим образом, разумеется, под более пристальным, чем когда-либо, взглядом Джо, и в самых роскошных и выразительных костюмах Трэвиса Бентона, ей удается достичь вершины актерского мастерства и создать живой и подлинный характер, как и в роли Лолы-Лолы. Поразительный синтез, и он очень хорошо виден, в частности, в великолепной сцене, когда Кончита приходит в ярость из-за того, что обезумевший от ревности Паскуаль застает ее с Моренито. И тут можно уловить второе автобиографическое признание: а именно в этой потрясающей сцене ревности, где почти все реплики взяты из текста Пьера Луиса. Впрочем, первоначально это признание было ярко выражено еще в пробах к фильму «Голубой ангел».

В октябре правительство Испании, надо сказать, еще за год до прихода к власти нацистов, начала репрессий и введения цензуры вследствие государственного переворота под руководством Франко, выразило протест против того, что в фильме «Дьявол — это женщина» испанцы изображены в комическом, то есть в оскорбительном, с его точки зрения, виде, и угрожало бойкотировать всю продукцию «Парамаунт», если этот фильм не будет уничтожен. Невзирая на такое требование руководство киностудии сохранило негатив, но с ноября изъяло его из проката. И в конечном итоге фильм больше не показывали публике.

Так или иначе, но изгнанный Любичем Штернберг снял один

за другим два фильма для «Коламбии» еще раз благодаря Шульбергу, который занял там должность продюсера. Это «Преступление и наказание» — на редкость мрачная экранизация шедевра Достоевского и «Король удаляется» — безликая музыкальная комедия, задуманная для Грейс Мур. Если говорить о Марлен Дитрих, то озабоченная главным образом тем, чтобы ее имя не было забыто, она, по крайней мере, пока, кажется, видела в этом разрыве только новые трудности, которым должна была противостоять ради своей карьеры: «Фон Штернберг не оставил меня окончательно. Втайне он не выпускал из поля зрения те посредственные фильмы, в которых я затем снималась, и даже иногда тайком проникал на студию, чтобы вырезать или изменить некоторые кадры. Я сама и просила его делать эти ночные вторжения». Не будем расценивать как унижение, мазохизм или самоотречение то, что может быть более благородно названо бескорыстной дружбой и благородными чувствами людей, чувствующих свою ответственность за чью-то судьбу.

В феврале киностудия «Парамаунт» выпустила короткометражный рекламный фильм о демонстрации мод, показанный до выхода фильма «Дьявол — это женщина». Звезды киностудии Джоан Беннет, Кароль Ломбард, Клодетт Кольбер, Мэй Уэст демонстрировали костюмы, в которых они снимались. Марлен появилась там в шести эффектных платьях, черных или белых, Кончиты Перес. Она смиренно выполнила поставленную перед ней бессмысленную задачу: молча и бесцельно ходила туда-сюда по подиуму, разворачивалась, садилась, поднимала руку, затянутую в перчатку, поворачивала голову, поправляла вуалетку или шляпку под безапелляционный, резкий, злой и педантичный голос комментаторши. Дитрих проделывала все это отстраненно и равнодушно, но безукоризненно. Напрашивается вопрос: кто из профессиональных моделей, не умеющих делать ничего другого, мог бы справиться с подобной задачей так же красиво, с такой же притягательной силой, с таким же блеском и шиком?

Три минуты этого, так сказать, внутрислужебного рекламного ролика, естественно, были сняты Штернбергом. Можно сказать, что в чем-то они выглядят смехотворно, но, в еще большей степени, сбивают с толку, особенно если сравнивать их с другими тремя минутами самой первой пробы к «Голубому ангелу», поскольку нелегко понять истинную причину произошедшей с человеком метаморфозы менее чем за пять лет. В недоумение в основном приводит позиция Штернберга: ведь каждый фильм с Марлен поднимал проблему нравственных изменений и всегда

делался один и тот же вывод: человек сам в ответе за свою судьбу, независимо от тех обстоятельств, в каких он вольно или невольно оказался.

ГОЛЛИВУД И ДРУГИЕ

Эрнст Любич рылся в старых сценариях, пытаясь раскопать что-то, что, по его мнению, смогло бы «спасти» Дитрих. Наконец он отобрал сценарий, по которому недавно, в 1933 году, были сняты две версии: на немецком языке под названием «Прекрасные дни в Аранжуеце» и на французском под названием «Прощайте, прекрасные дни». В обоих фильмах снималась звезда Бригитта Хельм, а режиссером и исполнителем главной мужской роли в немецком фильме были, соответственно, Йоханнес Мейер и Густав Грюндгенс, а во французском, соответственно, Андре Беклер и Жан Габен. Видел ли Габен фильм «Желание» до того, как встретил Марлен? Вполне возможно. Но, в любом случае, гораздо вероятнее, что Марлен могла видеть «Прощайте, прекрасные дни». В «Парамаунт» же решили по этому сценарию снять с Дитрих фильм под первоначальным названием «Жемчужное ожерелье», потом переименовали его в «Желание». Это забавная история про воровку драгоценностей, гоняющуюся в Испании за одним простофилей, к которому, о чем тот и не догадывается, по недоразумению попало очень ценное ожерелье, которое она похитила в Париже, ловко одурачив двух респектабельных чванливых господ.

Любич подумывал о том, чтобы самому снять этот фильм, но в конце концов поручил съемки Фрэнку Борзейги. За три года до этого, в 1932 году, Борзейги снял фильм по опубликованному в 1929 году (в год выхода на экраны «Голубого ангела») очень знаменитому роману «Прощай, оружие!». Интересно, обменялась ли с ним Марлен впечатлениями по поводу Эрнеста Хемингуэя? В любом случае, Борзейги — великолепный специалист, о чем свидетельствует «Желание». Она встретила там Гари Купера, который продемонстрировал еще больше гримас «симпатичного» янки, чем в «Марокко», но, как и у Дитрих, эта роль — не была пределом его возможностей. Кэтрин Хепбёрн и Кэри Грант, снимавшиеся у Ховарда Хаукса на студии RKO, или Джин Харлоу и Джеймс Стюарт, снимавшиеся у Клэренса Брауна на студии MGM («Метро-Голдвин-Майер»), возможно, сыграли свои роли смешнее. И красавица Бригитта Хельм наверняка была очень хороша. Но только этих фильмов RKO и MGM сегодня не существует, фильмы с Бригиттой Хельм забыты, а «Желание» пусть и не первой величины «цветок» в «Коллекции Дитрих», но все равно очаровательный. Совершенно очевидно, что без Дитрих этот фильм многое потерял бы, так незаменимы, например, ее умение носить платья Трэвиса Бентона или напевать еще одну

околдовывающую мелодию Фридриха Холлендера «Мечты наяву», аккомпанируя себе на пианино. Если говорить о крупном плане, сопровождающем заглавные титры, когда она касается руками жемчужного ожерелья у себя на груди и оно переливается в ее руках, то этот крупный план наполнен такой ликующей чувственностью, что невозможно удержаться от мысли, что выставлял свет или даже снимал этот план сам Штернберг. Работа над фильмом шла с сентября по декабрь 1935 года, премьера состоялась в Нью-Йорке в апреле 1936 года, и это был успех!

Летом 1935 года Руди вернулся в Европу вместе с Тами. Марлен, лишившись яркой творческой жизни, привязывавшей ее к Джо, увеличила число своих «связей» («очаровательное слово, обозначающее союз, ничем не скрепленный и вместе с тем не лишенный контрактами романтики» — такое определение даст она этому слову, написав его по-французски, в своей книге «Азбука моей жизни»). Она вдруг вообразила, что сможет спасти от алкоголизма Джона Гилберта, самого известного официального любовника Гарбо. Гилберт умер от сердечного приступа 9 января 1936 года в возрасте тридцати шести лет. На фотографиях, сделанных фотожурналистами во время похорон, Дитрих запечатлена очень бледной, без макияжа, в глубокой печали, в черном, но очень стильном пальто, ее поддерживают под руки Долорес дель Рио и муж Долорес, Седрик Гиббоне. Ни одной фотографии Гарбо, разумеется, опубликовано не было.

В течение почти трех лет после разрыва со Штернбергом, то есть до конца 1937 года, Марлен Дитрих беспрерывно снималась. Завершив работу над фильмом «Желание», в январе 1936 года она участвует в съемках картины Генри Хэтэуэя «Я любила солдата», но через месяц они были прекращены, так как Любича отстранили от должности за реальную растрату денег, то есть как раз за то, в чем он в свое время обвинял Штернберга. Полагая, что контракт разорван, Марлен покинула съемочную площадку и посчитала, что вольна работать с другим продюсером Дэвидом О. Селзником, который пригласил ее сняться в ремейке немого фильма 1924 года с Эллис Терри. «Метро-Голдвин-Майер», которой принадлежали права на сценарий, уступила их Селзнику, Гарбо отказалась от съемок, посчитав сюжет устаревшим. В результате по поразительно глупому сценарию под руководством малоизвестного Ричарда Болеславски был снят фильм «Сад Аллаха» с Дитрих и ее партнером Шарлем Бойером в роли надуманного монаха-расстриги. Но картина представляет собой интерес с другой стороны: дело в том, что это был один из первых цветных фильмов, и то, как он снят, еще раз подтверждает и

доказывает, что Дитрих и ее коллеги обладали бесспорным вкусом. Здесь нет очень ярких кричащих красок, предназначенных для того, чтобы поразить зрителя новизной, Марлен носит одежду бежевых тонов, чтобы гармонировать с песками пустыни, которая служит основной декорацией (художником по костюмам считается Эрнст Драйден, но негласно их корректировал Трэвис Брентон). Кричащие краски появятся немного спустя в фильме Селзника, пользовавшегося колоссальным успехом у публики, «Унесенные ветром» (1939). Посмотрев его, Марлен с сарказмом отзывалась лишь об оранжевых волосах Лесли Говарда.

Сразу после завершения съемок, в начале июля 1936 года, Дитрих уехала в Лондон, куда ее пригласил английский режиссер венгерского происхождения Александр Корда. Ей был обещан сногсшибательный гонорар в 450 тысяч долларов, это в полтора раза больше всего бюджета «Голубого ангела». Таким образом, она стала самой высокооплачиваемой актрисой в мире. Десять лет назад, в Берлине, она снималась в фильмах Корды в качестве статистки («Дюбарри сегодня» и «Кавалер моей жены»). На сей раз он продюсер фильма, в котором ей принадлежит главная роль. Режиссер — бельгиец Жак Фейдер. Претенциозный романтический сюжет: любовь молодого переводчика-англичанина и русской графини, унесенной из России вихрем Октябрьской революции. «Рыцарь без доспехов» — престижный проект, с шикарными возможностями английской киноиндустрии, раз его продюсирует Корда, который взялся основательно за дело, можно сказать, исключительно ради того, чтобы подтвердить или, наоборот, развеять миф об образе Дитрих, поспешно или ложно названный творением Штернберга. Марлен совершенно обнаженной принимает ванну, мало напоминающую ванну в начале «Белокурой Венеры», она не похожа на тот свой образ, который называют голливудским мифом, и это является преимуществом картины: мы с удовольствием созерцаем обстановку, в которой находится красивая блистательная актриса, но как только кадр сменяется, мы больше о ней не вспоминаем. Съемки продолжались с июля по ноябрь. Марлен еще раз продемонстрировала свою порядочность, отвергнув идею сократить роль ее партнера (красивого, но женатого и счастливого в браке) Роберта Доната, когда ему пришлось прервать на месяц участие в съемках из-за обострения астмы (от которой он умер в возрасте пятидесяти трех лет). Благородство ее души проявилось, хотя в конечном итоге впустую, еще раз в другой, более серьезной ситуации. По окончании съемок студия задолжала ей 100 тысяч долларов. Однако Корда оказался в трудном финансовом положении, согласившись сразу после

«Рыцаря без доспехов» снимать роскошный фильм на античный сюжет «Клавдий I» по роману Роберта Грейвса, где его жена Мерл Оберон сыграла роль Мессалины. Императора Клавдия сыграл Чарлз Лоутон, а режиссером фильма был выбран Уильям Кэмерон Мензис. Дитрих, согласно исследованиям, проведенным Стивеном Бахом, якобы предложила Александру Корде следующее: она отказывается от остатка своего гонорара при условии, что он употребит эти 100 тысяч, которые должен ей, на то, чтобы пригласить режиссером Штернберга вместо Мензиса. Что побудило ее, гордость или самоотверженность? В любом случае, очень щедрый подарок. Применительно к сегодняшнему дню эту сумму надо было бы умножить на четыре.

Штернберг, тем временем совершенно не востребованный после двух посредственных фильмов, снятых для «Коламбии пикчерс», не удивился предложению и никогда не признавал себя должником (если он вообще знал об условии Марлен), как и она не стала разглашать и сохранила в секрете эту историю, слишком красивую, чтобы в нее поверить. Он ограничился тем, что расхвалил Александра Корду, как в свое время расхваливал Эриха Поммера, пригласившего его снимать фильм с Эмилем Яннингсом, словно они сами видели режиссером этих фильмов только его и пригласили сразу, а не во вторую очередь. В фиаско, постигшем фильм, Штернберг винил мазохистские наклонности Лоутона, описывал это очень подробно, пространно и в результате посвятил ему почти так же много страниц, как и Яннингсу. Производство фильма шло неудачно, съемки приостановили под предлогом аварии, в которую попала Мерл Оберон, и от страховых компаний потребовали возместить потери. Но некоторые эпизоды продолжали снимать. В 1965 году их включили в документальный фильм Би-би-си о несостоявшемся эпическом фильме. Сняты они волшебно.

«В очередной раз поставили телегу впереди лошади, и мне не удалось сдвинуть с места, — напишет Штернберг, имея в виду как всю киноиндустрию, так и фильмы с Дитрих, сделанные без его участия. — Начать с ошибки — означает закончить тоже ошибкой… Мне следовало бы предвидеть, каким конфузом завершится решение начать проект, для которого сначала ищут сюжет, подходящий для артиста, а потом ищут режиссера, подходящего артисту и способного снять фильм по такому сценарию». Для того чтобы вновь поставить телегу позади лошади, то есть самому впрячься в работу, и вернуться к основным проблемам, которыми он занимался всегда, то есть социальными и проблемой гуманизма, он решает экранизировать в Европе роман Эмиля Золя «Жерминаль» с Жаном Луи Барро в

роли Лантье. Сначала он намеревается снимать фильм в Англии, но позже, зимой 1937 года, начинает налаживать контакты с Веной, где надеется получить деньги под свой фильм, который будет сниматься на немецком языке, чтобы поднять престиж языка, узурпированного нацистами, но на котором говорит австрийский народ.

Разумеется, его хлопоты остались тщетными, как и те переговоры, которые он вел четыре года назад в Берлине накануне поджога рейхстага. А сейчас, в преддверии аншлюса Австрии, объявление которого в марте 1938 года совпало с его возвращением в Лондон, он уходит с головой в работу над сценарием. Но накапливается усталость. «Странные сны, которые в тот момент я не мог объяснить себе, стали часто посещать меня в редкие часы сна». Однажды утром он делает паузу в работе и подходит к окну, потом снова садится за рабочий стол и тут: «Через несколько минут понятие о времени перестало существовать для меня; что-то во мне лопнуло, как слишком натянутая резинка. В течение нескольких дней, когда растерянный врач наклонялся надо мной, мой взгляд не мог сосредоточиться ни на одном предмете, все у меня перед глазами вертелось и кружилось». Во время болезни он утрачивает и свое необыкновенное видение окружающего мира, что с детства являлось для него источником получения и накопления различных ощущений, впечатлений, несбывшихся желаний, всяких чувств и эмоций.

Эти слишком долго сдерживаемые и подавляемые различные чувства прорвали плотину и дали себе выход. Впав в глубокую депрессию, он возвратился в Калифорнию и уединился в своем доме, построенном из стали и стекла в 1935 году Ричардом Нойтра по его заказу в долине Сан-Фернандо «за цену, не превышающую моей недельной зарплаты». Дом, впрочем, вскоре ему разонравился, и он продал его за цену, «равную прежней стоимости теннисного корта», а в 1971 году через два года после его смерти дом снесли.

Марлен, занятая в съемках «Рыцаря без доспехов», провела восемь месяцев в Англии. У нее обозначилась связь с Дугласом Фэрбенксом, который на восемь лет моложе ее и только что развелся с Джоан Кроуфорд. Мария была отправлена в пансион при школе Брийанмон в Лозанне. Руди жил в Париже, разумеется, вместе с Тами, психическое здоровье которой постепенно ухудшалось под воздействием транквилизаторов и стимулирующих средств, а также вследствие серии выкидышей. Эрнст Любич пригласил Дитрих в свой будущий фильм, который он готовил вот уже несколько месяцев для нее и для «Парамаунт».

6 марта 1937 года в Лос-Анджелесе она приняла присягу перед государственным флагом и зарегистрировалась под именем Марии Магдалены Зибер, родившейся 27 декабря 1904 года, для того чтобы начать процедуру оформления американского гражданства. Таким образом, она подкрепила свой отрицательный ответ нацистам, которые в Лондоне снова предлагали ей сотрудничать с ними и работать в Германии. Там ее отказ был расценен как следствие тлетворного влияния еврейской пропаганды в Голливуде. В апреле начались съемки фильма «Ангел».

Любич, который претендовал на роль спасителя Дитрих, продемонстрировав, как замечательно она смогла играть под его руководством, достиг обратного результата: получившийся у него фильм — полная противоположность фильмам Штернберга. Постоянно заявляя во всеуслышание о том, что надо вновь придать живости и естественности восхитительной актрисе, которые она постепенно утратила, работая с губящим таланты режиссером, он заставляет застывать в лишенных смысла и статичных позах ту, которая была полна жизненных сил и энергии, играя Лолу-Лолу и Кончиту Перес. Через два года он точно так же обманул ожидания публики, хвастаясь, что создаст новую Грету Гарбо, которая оживет и будет искренне смеяться. И под лозунгом «Гарбо смеется!» он запустил фильм «Ниночка», хотя Гарбо и раньше смеялась, может быть, иногда чрезмерно, она даже смеялась, запрокинув голову и прищурив глаза, и уж точно более естественно, чем в странной, предложенной им новой роли зажатой и тупой коммунистки.

Но Любич, несомненно, благодаря своим рекламным лозунгам слыл не только великим мэтром в Голливуде, но и, по мнению французской критики, являлся значительным «автором». Во время съемок фильма «Ангел», название которого коварно перекликалось с «Голубым ангелом», использовались самые совершенные технические средства, имевшиеся на студии «Парамаунт», и Марлен, естественно, не выглядела в нем упитанной, неповоротливой и с туго завитыми волосами, как это было десять лет назад в драмах из светской жизни, снятых в Берлине. Но ей, похоже, по-прежнему было скучно, она и выглядела бы унылой, если бы не ее чарующая и блистательная элегантность, подчеркнутая светом, который она теперь сама умела выставлять, и нарядами, созданными и в этот (но теперь уже в последний) раз Трэвисом Бентоном, среди которых великолепное узкое прямое платье, украшенное жемчугом, стилистику которого она возьмет на вооружение через два десятка лет, продумывая с Жаном Луи (художник по костюмам

«Коламбии», автор костюмов, в частности, Риты Хейворт) свои знаменитые, облегающие и сверкающие, наряды для выступлений на сцене в Лас-Вегасе.

Съемки закончились в июне 1937 года. Марлен провела лето в Европе. В Венеции, где находился и Штернберг, она ужинала вместе с ним в отеле «Де Бейн» в Венецианском лидо, когда к ним подошел Эрих Мария Ремарк. Джо послушно исчез при появлении автора романа «На Западном фронте без перемен» (1928), чьи произведения были запрещены нацистами и с которым Дитрих познакомилась в Берлине. Эта встреча в Венеции явилась началом их связи, которая продлится три года, но в сексуальном плане она не была совсем полноценна. Он называл ее «пантерой» или «пумой», позаимствовав это прозвище из одноименной поэмы Рильке, которую Марлен дала ему почитать: «Взгляд, способный погнуть прутья решетки, сейчас настолько утомленный, что не в состоянии сосредоточиться на чем-либо и т. д.». Это аллегорическое описание зверя, сидящего в клетке, для которого мир состоит из тысячи прутьев, и ничего сверх того, и не находя другого применения своим силам, пленник ходит по кругу, в центре которого словно таится невероятная притягивающая сила. Ремарк забрасывал ее любовными письмами, лирическими, блестящими, но они слишком многословны, претенциозны и сбивчивы. Мария Рива опубликовала их в 2001 году. А письма Дитрих Ремарку почти все были уничтожены Полеттой Годдар, на которой он женился в 1958 году.

У Штернберга, который быстро стал его другом, читаем: «Довольно смешно: один известный писатель, вполне способный составить правильное мнение, дошел до того, что сказал мне, будто бы я в значительной степени ввел его в заблуждение, наделив [Марлен] личностными качествами, которых у нее не было». Нетрудно предположить, что этим писателем был Ремарк, который, пока был влюблен в Дитрих, явно не сомневался в подлинности человеческих качеств той Дитрих, которую видел на экране. В своем письме по случаю нового, 1939 года, увлекшись дифирамбами в ее адрес и расхваливая ее, он намекал на Штернберга и на фильм «Голубой ангел»:

«Красота и личность, очарование и характер: любопытно, что если эти качества уживаются вместе, то от того, кто ими наделен, требуется очень многое. Такое может удаваться только великому или чрезвычайно плохому режиссеру. Джо, который понял это, смог, в сущности, преуспеть только один раз, и к тому же в ограниченной области, поскольку ему удалось показать только одну сторону, но, правда, блестяще. А все остальное привнесла туда ты: неоднозначность, трагизм, но не по Аристотелю, а по

Платону. Ну и еще, он всегда чувствовал себя стесненно рядом с тобой, и ничего не изменилось».

А вот письмо от 11 февраля, где он пишет о Голливуде (не упоминая Штернберга):

«Что за манера платить долги! Согласен, они, может быть, получают там деньги; но стоит ли растрачивать свою жизнь, которая становится все более ценной?.. И ради чего?.. Ради того, чтобы господин Зибер чувствовал себя чуточку увереннее, получая немного больше денег? Или ребенок? Ребенок сам разберется в своих делах».

Но хотела ли великодушная и благородная Марлен, чтобы они сами разбирались в своих делах, без ее участия?

Лето 1937 года, после встречи с Ремарком, она провела в Париже вместе с ним, а он, в свою очередь, последовал за ней в Голливуд. Она в какой-то степени стала прообразом героини с маловыразительным именем Жоан Маду в романе «Триумфальная арка», который он начал писать, когда они были вместе, и закончил в 1945 году. «Ремарк писал с большим трудом. Это был неистовый трудоголик, который часами мог шлифовать одну фразу», — отметит она в своих «Воспоминаниях». И еще: «Он был очень уязвим, а также подвержен меланхолии, которая носила болезненный характер. И эта сторона его характера меня чрезвычайно трогала. У нас были особые отношения, и это позволило мне очень часто, увы, быть свидетельницей его отчаяния». Одной из причин этого отчаяния, возможно, стал приезд в Голливуд Жана Габена после капитуляции Франции в июне 1940 года. И правда, как можно не чувствовать себя опустошенным и уничтоженным этой потрясающей способностью к изменам одного человека, которая всегда сопровождается постоянством и целостностью чувств другого? В романе «Триумфальная арка» анализируются отношения доктора Равика и Жоан Маду, и в этих строках, без сомнения, выражены переживания многих любовников Марлен:

«Он понимал, что погибнет, если проведет с ней ночь… Она станет приходить снова и снова, играть на том, чего уже добилась, и всякий раз требовать новых уступок, ничего не уступая взамен, пока он не окажется полностью в ее власти. И в один прекрасный день она оставит его, безвольную жертву собственной страсти и слабости. Конечно, сейчас она вовсе этого не хочет, она даже не может представить себе ничего подобного, но тем не менее все произойдет именно так»[5].

Неужели Марлен — Маду и вправду не представляла себе ничего подобного? Во всяком случае, два десятка лет спустя в одной из наиболее интересных и пространных глав под

названием «Собственническое чувство» в книге «Азбука моей жизни» Дитрих разразилась обвинительной речью в свой адрес, похожей на странное осознание собственной вины и раскаяние:

«Собственническое чувство — это великолепное, безжалостное, лживое чувство! Оно такое яркое и сияющее, почти как любовь! Оно губительно, и это самый злодейский и опасный из всех сверкающих крючков, на который только может попасться мужчина в море любви».

И далее:

«Сначала он будет сопротивляться… В конце концов вы снимаете его с крючка, измученного и ненавидящего вас… И тут вы спрашиваете себя, а что теперь с ним делать. С той минуты, если он все еще жив, или же если вдруг это какая-то сумасшедшая особь, ведущая себя не по правилам, то есть не испытывающая к вам ненависти, он вам больше не нужен. Вы доказали себе, что вы самая сильная и что, следственно, спортивное состязание закончено».

Премьера «Ангела» состоялась в ноябре 1937 года. В мае 1938 года группа директоров независимых кинотеатров обнародовала список артистов, чье появление на экране, по их мнению, было нежелательно, поскольку они «тлетворно влияют» на публику. Имя Марлен Дитрих фигурировало в этом списке наряду с Джоан Кроуфорд, Гретой Гарбо, Бетт Дейвис, Кэтрин Хепбёрн. Владельцы кинотеатров стремились прежде всего таким образом упрочить свое влияние и избавиться от диктата киностудий, которые навязывали им свою продукцию на своих же условиях. Удар был нанесен, и тем самым предопределен провал фильма «Ангел». «Парамаунт» прервала контракт с Дитрих, выплатив ей неустойку в 250 тысяч долларов за второй фильм с Любичем, который сняли с производства. Она должна была также сниматься в фильмах Тэя Гарнетта на студии «Варнер» и Фрэнка Капра на «Коламбии» (где она готовилась сыграть Жорж Санд, а ее партнер Спенсер Трейси — очень странного Шопена). Оба проекта аннулировали. В результате «спасения со стороны Любича» она оказалась, своего рода, безработной. И теперь ей, беспрерывно снимавшейся в кино с 1926 года примерно в двух фильмах за год, пришлось остаться без работы на год и три месяца. Таким образом, одновременно с «Джо» ее тоже настиг кризис, правда, совсем иного рода.

«Сказать, что я была в отчаянии, было бы преувеличением, — признавалась она. — В сущности, я насмехалась над этой санкцией. Но я испытывала то же волнение, что и в начале карьеры: а что если вызову разочарование?.. Я была растеряна и нуждалась в советах того, кто наставил бы меня на правильный

путь». Ощущение, что жизнь отбрасывает назад, и стремление удержаться на месте заставляют прибегнуть к давним средствам. Для Штернберга — это уход в себя, обретение прежнего одиночества, возможность снова жить в мире своих собственных умозрительных видений. Для Дитрих — это отдать себя в чье-то распоряжение, прежде чем самой начать распоряжаться, позволить управлять собой, прежде чем начать управлять другими. Любить или заставить любить себя: первое означает добиться творческого успеха, второе — добиться успеха у публики. В ожидании времени, когда она снова сможет взять бразды правления в свои руки при посредничестве тех, кто будет держать ее в своих руках, Марлен проводит время в поездах из Европы в Америку и обратно. 6 июня 1939 года она наконец получает американское гражданство.

И ей тут же предъявили обвинение в неуплате налогов. Таково одно из следствий получения ею нового гражданства. 14 июня в тот момент, когда она в Нью-Йорке садилась на теплоход «Нормандия», ее задержали сотрудники налоговой службы и объявили ей, что она не заплатила налоги с суммы более чем в 140 тысяч долларов, которую заработала не в Соединенных Штатах, а в Англии на съемках фильма «Рыцарь без доспехов». Ее багаж сняли с теплохода. Отплытие задерживали. С поразительным хладнокровием Дитрих отдала в залог свои драгоценности, среди которых роскошное украшение из изумрудов. Все эти драгоценности, оцениваемые более чем в 100 тысяч долларов, были возвращены ей в 1941 году, и при этом выплачена компенсация в 20 тысяч долларов. Она провела лето в курортном городке Антиб вместе с Руди, Тами, Марией, Штернбергом и Ремарком по соседству с семьей Кеннеди. В один прекрасный день раздался телефонный звонок, ей звонил продюсер киностудии «Юниверсал» Джо Пастернак. Он предложил роль в вестерне за гонорар в 50 тысяч долларов и проценты с доходов. Она нашла эту идею смешной и собралась отказаться. Но Штернберг посоветовал ей согласиться. Случайность или предвидение? Но он оказался прав.

В дальнейшем относительно забытый фильм «Дестри снова в седле» (во Франции он шел под названием «Женщина или демон») приведет к новому взлету в ее карьере и станет одним из самых успешных, эталонных ее фильмов, на который станут ориентироваться так же, как на фильмы «Марокко» и «Голубой ангел», все последующие режиссеры, с которыми она будет работать вплоть до 1952 года, когда Фриц Ланг ревниво и жестко снимет с ней другой, весьма унылый, вестерн «Пресловутое ранчо». Благодаря динамичному действию и веселому шутовству

фильма «Дестри снова в седле» она создала совершенно другой образ и попала в цель, становясь все больше американкой, что было очень кстати, поскольку факт принятия американского гражданства кинозвездой широко обсуждался. В общем, Дитрих, оставив сложные европейские сюжеты, погрузилась в типично американскую среду: мир «мужественных» и простоватых ковбоев.

Сердечная и добрая танцовщица в салуне, с грубыми манерами и громким голосом, она держит всех в ежовых рукавицах, пьет не пьянея, обыгрывает в карты посетителя салуна, пока он не проигрывает все и не остается в одних брюках, скандалит и вцепляется во взбитые копной волосы жены проигравшего, когда та, разъяренная, приходит требовать назад вещи мужа, и в конце концов, одетая в ковбойский костюм, поет песенки Фридриха Холлендера. Одну из них, такую же яркую и запоминающуюся, как «Я юная Лола», она будет исполнять в своих сольных концертах: «Спросите у парней в глубине зала, что они пьют, и скажите им, что я хочу того же самого». К тому же «Френчи» очень искренний и открытый ее персонаж; такой могла бы быть Лола-Лола, но только эмигрировавшая в Америку, зрелая, приспособившаяся к новым условиям и американизированная, совершенно не вредная и не роковая. Обладая возвышенной и благородной душой, она приносит себя в жертву, чтобы защитить избранника своего сердца (здесь Джеймс Стюарт), который представляет собой сдержанное и мужественное воплощение добродетели перед лицом женских побрякушек, воинственных, но беспомощных. Марлен, после унылой роли в «Ангеле», явно нравится паясничать, что иногда выходит даже трогательно, этого от нее ждут, и она проделывает это с вновь обретенной живостью.

Конечно же все делалось из коммерческих соображений, в угоду зрительскому спросу, а не по личной инициативе или из личного протеста. И главное условие — чтобы все было очень ярким, красочным. Безусловно, было о чем пожалеть, если сравнивать с «Голубым ангелом». Но вот чего не отнимешь: использованию технических средств здесь уделялось серьезное внимание, как и при создании шедевров Штернберга, имевших личный подтекст. Съемки «Дестри снова в седле» начались в сентябре 1939 года и прошли быстро и легко. Фильм сразу же, после выхода на экраны 2 ноября, стал пользоваться большим успехом у зрителя, и новый образ актрисы был запущен в серию. Вплоть до 1942 года в шести фильмах подряд Дитрих играла роли простодушных и шумных американок, как правило, в окружении большого количества мужчин, в трех из этих фильмов ее партнером был начинающий тогда Джон Уэйн.

Она виртуозно сыграла очень смешную роль в развлекательном фильме «Семь грешников» (1940) Тэя Гарнетта, в котором ее героиня, плавая между индонезийскими островами, встретилась с американским военным флотом под командованием Тэя Гарнетта и в том числе с персонажем Джона Уэйна. В этом фильме она тоже напевала незабываемые песенки Холлендера, одетая в очень изобретательные костюмы, придуманные вместе с Ирэн, один из которых, довольно забавный, представлял собой белую форму морского офицера, включая погоны и фуражку. Но в фильме «Нью-орлеанский огонек» (1941) Рене Клер (не пожелавший, как Жан Габен и Жан Ренуар, оставаться в оккупированной Франции) был явно стеснен правилами, царившими на студиях сильной, крепкой и законопослушной страны, давшей ему приют, и, похоже, не создал условий, которые понравились бы Дитрих, невзирая на объяснение в сюжете, почему жительница Нью-Орлеана говорит по-французски, шикарные декорации и шуршащие платья. Марлен просто скажет: «Я не любила Рене Клера».

Вместе с тем она привязалась к французам, вынужденным покинуть свою страну и бежать; она радушно принимала их, кормила тушеной говядиной с овощами, которую позже прославят благодарные гости (Штернберга во время съемок она кормила гуляшом); одним словом, Дитрих относилась к ним по-матерински; и конечно же особое место среди них занимал Габен, с которым она ранее встретилась в Антибе и который почти полностью занял место Ремарка. «Это был самый чувствительный из всех мужчин, которых я когда-либо знала; маленький ребенок, умирающий от желания забраться на колени матери, чтобы его любили, баюкали, холили и лелеяли», — пишет она на десяти посвященных ему страницах. И далее добавляет, употребляя те же выражения, в которых писала о Руди: «Он был мягкий, нежный и обладал всеми качествами, которые женщина ищет в мужчине». «Женщина», то есть Марлен Дитрих, которая действовала в зависимости от условий и партнеров. Они поселились в доме, где дух Франции был воссоздан благодаря французскому языку, на котором они оба говорили, французской кухне, блюдам, которые она ему готовила, и трем картинам, которые он привез с собой: Вламинка, Сислея и Ренуара. Он называл ее «Великой».

Марлен разовьет бурную деятельность, особенно после бомбардировки Пёрл-Харбора 7 декабря 1941 года и объявления войны Германией, Италией и Японией Соединенным Штатам 11 декабря, — за 13 месяцев она снимется в четырех фильмах подряд. Немало сделает она в другой области, проявив с избытком благородство своей души. Не тщеславие, эгоцентризм

или стремление постоянно быть в центре самых последних событий, что часто встречается, а благородную способность забыть о себе и раствориться в общественном деле, к которому она подключится добровольно и будет заниматься им с полной самоотдачей, достойно. Способность без колебаний и проволочек включиться в борьбу за справедливое дело и является основным показателем, чего стоит человек.

ВОЙНА И ПОСЛЕВОЕННОЕ ВРЕМЯ

Дитрих в своей книге 1961 года «Азбука моей жизни» безапелляционно заявляет: «Не надо рассуждать о войне, если сам там не был». Вот так. Ну а если был, то разве это повод, чтобы говорить о ней? Что касается этой книги… Здесь не идет речь о войне, но, стоит отметить, кратко, так сказать, пунктиром, М. Дитрих смогла о ней сказать.

Когда Марлен в «Воспоминаниях» начинает рассказывать о своей деятельности в годы Второй мировой войны, то кажется, что возвращаешься в начало ее книги. Она пишет так же туманно, как и о Первой мировой войне, когда описывает детство и рассказывает, что только-только пошла в школу. Теперь же, после первого голливудского периода, она не пишет о своей карьере, а снова, как и в начале книги, рассказывает, насколько велико было ее одиночество, но на сей раз она изолирована от родной семьи, правда, уже не ребенок, попавший в чужую среду: вокруг нее много людей с похожей судьбой. Читая страницы странных и расплывчатых воспоминаний, где чувствуется, что главной заботой Дитрих было соблюдение правил литературного языка, задаешься вопросом: какой образец она взяла для подражания? (Может быть, Ремарк? Или все же Хемингуэй?) Местоимение «я» в значительной степени заменено местоимением «мы». «Мы», в частности, относится к артистам, приглашенным для сотрудничества Объединенной службой организации досуга войск *(USO, United Service Organisations),* являющейся добровольческой.

Но под этим «мы» подразумеваются также и мужчины, военные, среди которых находится Марлен в военной форме капитана, пусть даже на самом деле она призвана развлекать их в часы отдыха лиричными и задорными, грустными и веселыми песенками, но уже в платье с блестками, созданном Ирэн. «В Экс-ла-Шапель мы подцепили вшей». Более чем когда-либо она раскрывает неоднозначность своей натуры, сочетающиеся в ней возвышенность и приземленность, сопереживание и отстраненность, мужские черты, когда речь касается обольщения, и женские, когда речь идет о самопожертвовании: она смотрит сама на себя глазами мужчины в ситуациях, когда ей надо быть воплощением женственности, и глазами женщины в тех случаях, когда надо подчиняться приказам, в составе какой-нибудь группы, в грубой форме защитного цвета, уродующей или же придающей привлекательность, это уж в зависимости от того, каким взглядом на нее смотреть. «А вы, Марлен, почему вы стали сотрудничать с Объединенной службой?» — спрашивает ее Джордж Рафт в

фильме «Следуя за парнями» (1944). «Потому что я хочу находиться там, где есть солдаты и матросы», — отвечает она шутливым тоном. Этот ответ, полный сексуального подтекста, — та самая остроумная шутка, которой от нее ждут. Тем не менее в этой шутке есть доля и совершенно искренней правды: я хочу более чем когда-либо воспользоваться случаем, чтобы, с одной стороны, испробовать силу моего женского обаяния (то есть моего оружия так, как я это понимаю), а с другой стороны, остаться в зоне боевых действий и нести службу, будто я одна из них.

Она вспоминала, что в то время, как и всякий военный человек, постоянно ждала приказа: «Я перечеркнула все свои личные планы, все свои желания, устремления, все перспективы на будущее». И затем: «Мне больше не надо будет ни думать, ни принимать решений ни за себя, ни за других. Меня будут кормить и не оставят, обо мне позаботятся, если со мною случится беда». И в конце: «Мы ждем приказов. Какое это приятное состояние: ждать приказа. Словно мы дети, которые должны слушаться мать или учителей». Все это происходит на Манхэттене, на Парк-авеню, дом 1, в зале ожидания агентства, которое отправляет артистов, состоящих в *USO* (за все время их будет 7334), с концертами для военнослужащих на фронт в Европу: «День подходит к концу. Перед тем как пойти сюда, я приняла ванну. Я всегда принимаю ванну прежде, чем направиться в этот дом. Под номером один. Я никогда не была знакома ни с одним человеком ни в одном городе, который жил бы в доме номер один. А вот здесь я сама посещаю дом под таким номером».

Объединенная служба организации досуга войск (*USO)* была создана 4 февраля 1941 года с целью «поддержания боевого духа» военных частей на фронте, для чего, в частности, было решено устраивать для них спектакли и концерты. В 1948 году она была упразднена, а потом воссоздана во время войны с Кореей. Деятельность службы приобрела наибольшее значение во время войны во Вьетнаме, показанной во всем ее отвратительном виде в фильме «Апокалипсис сегодня» 1979 года (режиссер Фрэнсис Форд Коппола). Объединенная служба продолжает существовать и в наши дни. Со времени основания и вплоть до 2001 года с ней постоянно сотрудничал эстрадный певец английского происхождения Боб Хоп (1903–2002). Он не делал пауз в работе с *USO* ни когда применялись напалмовые атаки во Вьетнаме, ни когда происходило массовое истребление людей во время первой войны в Персидском заливе, и стал своеобразным чемпионом по длительности сотрудничества с ней. Марлен же, поступив на службу в *USO,* была там своего рода фигуранткой и не выделялась. Зато сейчас, когда многие имена забыты, ее имя

значится как одно из самых знаменитых, принесших славу Объединенной службе. Но Марлен не отправилась во Вьетнам поддерживать воевавших там американских солдат, хотя в тот период много гастролировала с концертами по всему миру. Естественно, в начале деятельности Службы, приносившей пользу и тогда еще достойной похвалы, она внесла свой вклад в ее работу и тем самым поспособствовала поднятию авторитета Америки в то время, когда та вела справедливую войну. Но когда страна отклонилась от норм морали и встала на путь преступлений, Марлен не понадобилось много времени, чтобы понять это, и она прекратила сотрудничать с *USO*. В главе «Хиросима» книги «Азбука моей жизни» она приводит строки из поэмы Германа Хагедорна, написанной в 1946 году: «Бомба, которая упала на Хиросиму, упала и на Америку».

Какой бы ни стала внешняя политика Америки в дальнейшем и каково бы ни было отношение к ней Марлен Дитрих, но тогда, начиная с 1933 года, актриса принимала участие в работе комитета по приему бежавших от нацистского режима евреев и также людей других национальностей. «Основными его организаторами были Эрнст Любич и Билли Уайлдер», — вспоминает она. Дитрих также работала в Голливудском комитете победы, основанном 10 декабря 1941 года, то есть через три дня после бомбардировки базы Пёрл-Харбор. Она трудилась в качестве официантки и мыла посуду в голливудской столовой, созданной Бетт Дэйвис и Джоном Гарфилдом, и участвовала в продаже облигаций военных займов.

«От шести до восьми спектаклей в день, и еще иногда по вечерам я должна была ехать на какой-нибудь завод и призывать рабочих пожертвовать государству какую-то часть своей зарплаты… Одна только я собрала для государственной казны США миллион долларов».

Один из ее способов продажи облигаций заключался в следующем: по вечерам в ночных клубах она усаживалась на колени к посетителям и продавала поцелуи. Ее вызвали в Белый дом на прием лично к Франклину Рузвельту, который, по ее словам, заявил ей: «Мне рассказали, как вы продаете облигации. Мы выражаем вам свою признательность. Но я категорически запрещаю вам смешивать воедино продажу военных облигаций и занятие проституцией».

В пропагандистских целях и вместе с тем для развлечения находящихся на фронте военнослужащих в конце 1943 года компания «Юниверсал» сняла фильм, состоявший из отдельных скетчей, под названием «Следуя за парнями», в котором кинозвезды «играют самих себя». Марлен исполняла там номер, в

котором ее ноги, отделенные от нее, прогуливались совершенно самостоятельно, поскольку она распилена надвое ассистентами мага Орсона Уэллса. Этот фокус Уэллс уже проделывал на сцене с Ритой Хейворт, на которой он женился в сентябре 1943 года, но «Коламбия» отказалась «одалживать» Риту «Юниверсал». У равновеликих Уэллса и Дитрих были очень прочные, можно сказать, возвышенные, дружеские отношения, основанные на взаимном восхищении и бескорыстии. В книге «Азбука моей жизни» она оставила о нем следующие воспоминания: «После того как я увидела его и поговорила с ним, я чувствовала себя, как растение, которое полили водой». А Орсон Уэллс в беседе с Питером Богдановичем так вспоминал о ней: «Да, между нами существовало огромное взаимное доверие… В течение многих лет… мы разъезжали повсюду и нам приходилось проделывать этот номер, то есть распиливать ее пополам, по восемь раз в день. И она ни разу не опоздала даже на минуту. Вы не можете себе представить, до какой степени мы были близки».

В ноябре и декабре 1943 года Марлен снялась на «Метро-Голдвин-Майер» (с этой студией Гарбо решительно рассталась два года назад) в нелепом фильме на восточные темы, под руководством того, кто первым в 1923 году в Берлине попытался снимать ее в кино, — тогда Вильгельма, а теперь Уильяма Дитерле. Она играет неглавную роль, королевы гарема. Но танец, который она исполняет с явным удовольствием, в облегающем трико телесного цвета, очень ловко сделанного замечательным художником по костюмам Ирэн и создающего эффект обнаженного тела, при этом ее ноги покрыты золотистой краской, белокурые волосы собраны высоко на макушке в пучок и так затянуты, что разглаживаются все морщины на лице, — ведь ей уже за сорок, — является, по правде говоря, единственной причиной для того, чтобы сегодня захотелось еще раз посмотреть фильм «Кисмет».

А Штернберг в это время занимался своего рода статистикой, едкой и колючей: он составлял список всех кинорежиссеров, в чьих фильмах, не столь запоминающихся и не являющихся «классикой», как семь его замечательных фильмов, снялась Марлен после их разрыва. Дитрих, со своей стороны, даже и не помышляла о том, чтобы критиковать фильмы, которые Джо снял без ее участия, и тем более составлять списки актрис, которых он снимал в этих фильмах. Тем не менее ее не прямо адресованная реплика эффективнее достигла цели, поскольку была высказана честно, скромно и справедливости ради. В своих «Воспоминаниях» она выступила против того, чтобы в списки «фильмов Марлен Дитрих» включали те картины, где она

появлялась на совсем непродолжительное время: «Это подлог, но главное, что это оскорбительно для звезд, исполнивших главные роли в этих фильмах».

Не являлся ли хитростью этот каннибальский ход по переключению внимания? Конечно, являлся, причем было продумано, как его сделать, а также просчитан результат, побочные же незначительные последствия вряд ли учитывались, поскольку тонкость расчета заключалась в невозможности упрекнуть Марлен в злом умысле, так как она единственная, кто заботился о справедливости, крайне ко всем внимательна и, следовательно, «всегда рядом». На английском языке это звучит еще красноречивее: «видно ее присутствие». Что бы там ни было, но когда 22 августа 1944 года «Кисмет» в Нью-Йорке вышел на экраны и пользовался большим успехом у публики, именно золотистые ноги исполнительницы второстепенной роли Дитрих были изображены во всю величину огромной горизонтальной афиши, в то время как сыгравшего главную роль Роналда Колмана отодвинули на второй план.

Но на сей раз Марлен не могла удостовериться в успехе, так как еще 4 апреля вылетела в Нью-Йорк на военно-транспортном самолете (это был ее первый полет), а оттуда отправилась сначала навстречу освободительной армии в Касабланке, а позже на год и три месяца уехала с группой военных артистов в Европу. Одной из главных причин, по которой она попала на фронт, безусловно, был тот факт, что Жан Габен находился в Южной Африке, так как в начале года он присоединился к движению за освобождение Франции, которое оснащали и экипировали американцы, и сражался вместе с союзными войсками.

Это был первый опыт сольных выступлений Дитрих на сцене, ставший для нее одновременно очень серьезным испытанием. В Италии она пела целый вечер, выступая перед десятками тысяч солдат. Ведущего концертов звали Дэнни Томас. Марлен была ему очень признательна: «Дэнни научил меня владеть собой, держать паузу. Он также научил меня чувству ритма, как вызывать смех в зале, как прекращать его, как вести себя, выступая перед этими отчаявшимися людьми, которые хотят вас оскорбить, потому что вы не воюете. Самым трудным было побороть эту враждебность. У Дэнни это получалось великолепно». В первый раз Марлен выступила 11 апреля в Алжире, где нашла Габена. Она переделала и исполнила свой новый гимн, написанный в Германии (и поэтому сначала его распевали нацисты). Его название, «Лили Марлен», по чистой случайности было созвучно ее имени. Из Алжира Дитрих направилась в Неаполь и начиная с 22 января, когда она прибыла

в Анцио, ездила по всей Италии, охваченной боями. Она заболела воспалением легких и считала, что ее спас пенициллин, изобретенный всего двумя годами ранее.

А несколькими годами позже, летом 1949 года, в Лондоне, когда Марлен снималась у Хичкока, она пригласила к себе на ужин Александра Флеминга. Она сделала это через их общего друга Мишу Сполянски, с которым познакомилась еще в Берлине. Это он сочинил музыку к спектаклям в мюзик-холле «Это носится в воздухе» и «Два галстука» — «буффонаде», в которой ее увидел Штернберг. Во время ужина с Флемингом разговаривали на поверхностные темы: «Мои друзья и я договорились не говорить ни слова о пенициллине, так как я была убеждена, что он больше не желает ничего о нем слышать». Как вдруг: «Неожиданно Флеминг опустил руку в карман пиджака. Все смолкли. Он достал небольшой предмет и протянул его мне через стол со словами: „Я вам кое-что принес“. Я взяла предмет. Это было что-то круглое стеклянное. „Я подумал, что единственный подарок, который я могу вам сделать, — сказал он мне, — это первая культура пенициллина“. Мы чуть не расплакались».

Четвертого июня 1944 года союзные войска вошли в Рим. 6 июня — состоялась высадка в Нормандии. Париж был освобожден 25 августа. Перемирие же будет объявлено почти через десять месяцев. На севере нацисты оказывали сопротивление. В ходе Арденнской операции погибло около 24 тысяч американских солдат. Марлен находилась там. В своей книге она вспоминает о крысах и вшах, холоде, об обморожениях, о растерянности и подавленном состоянии немецких пленных и раненых, с которыми она разговаривала на их родном языке. А потом:

«Снова прошел слух, что на подмогу придут французские войска и в том числе — 2-я бронетанковая дивизия. Как-то раз вечерний концерт отменили, и я умолила сержанта дать мне джип, чтобы поехать на поиски Габена. Вечерело, большое количество танков стояло прямо в поле. Я стала бегать от одного танка к другому, пытаясь увидеть волосы с проседью под фуражкой стрелка морской пехоты. Большинство солдат были очень молоды, почти мальчишки, они спокойно сидели и смотрели, как спускаются сумерки. Неожиданно я увидела его со спины. Я громко окликнула его по фамилии, он обернулся и сказал: „Черт побери! Вот и всё“».

Он спрыгивает со своего танка. Они заключают друг друга в объятия. И танковая колонна снова отправляется в путь.

«К тому же времени относится моя любимая история военных лет, связанная с именем Дитрих, — с недоверием замечает Мария Рива. — Ради спасения героической кинозвезды был выслан

самолет 82-й воздушно-десантной дивизии с отрядом парашютистов». Командующий дивизией якобы получил приказ лично спасти Марлен и доставить ее на джипе в Париж. Это был генерал Джеймс Гавен, который станет одним из ее любовников. Его фамилия только одной буквой отличалась от фамилии Габена. Как бы там ни было на самом деле, но существует восхитительная расплывчатая фотография Марлен в Голландии, на которой маленькая фигура в военной форме, снятая со спины, запрокинув голову, смотрит в широкое небо на сотни парашютистов из дивизии Гавена.

В ноябре 1947 года американское правительство наградило Марлен Дитрих самой высокой наградой — медалью Свободы, и она стала первой женщиной, получившей ее. В 1951 году посол Франции в Вашингтоне вручил ей орден Почетного легиона 5-й степени и она удостоилась звания «кавалер Почетного легиона». В 1971 году Жорж Помпиду наградил ее орденом Почетного легиона 4-й степени и она получила звание «офицер Почетного легиона», а при Франсуа Миттеране в 1989 году Марлен была произведена в «командоры Почетного легиона» и получила орден Почетного легиона 3-й степени.

Марлен приехала в Париж в феврале 1945 года. Затем, еще до подписания Акта о капитуляции, она отправляется в Германию, где видится со своей сестрой Элизабет в лагере смерти Берген-Бельзене, обнаруженном в апреле союзными войсками, и одной из тысяч жертв которого стала Анна Франк. Муж Лизель Георг Виль заведовал там кинотеатром и столовой для военнослужащих вермахта. Он не сильно пострадал при денацификации. Но Дитрих с тех пор перестанет о них упоминать и, в конце концов, вообще будет отрицать факт существования сестры. Актрису вызвали в Нью-Йорк. 13 июля она прилетела в США и узнала, что у нее больше нет денег на банковском счете. «Ну, ничего страшного», она ведь умеет их зарабатывать. В этот момент Марлен обеспокоена совсем другим — судьбой матери, которой нелегко пришлось сначала при нацистах, а теперь при вошедших в страну иностранных войсках. В середине сентября люди Гавена нашли Жозефину фон Лош. Он сообщил об этом Марлен, и она тут же выехала в Берлин. Прежде чем увидеться с «мамочкой», она смогла поговорить с ней по телефону. Сохранилась запись их разговора:

«— Лена, я так довольна и так признательна за все, что ты сделала.

— Мама, ты так пострадала из-за меня, мне очень жаль, прости меня.

— Да, моя дорогая».

Жозефина умерла в ночь на 6 ноября 1945 года, во сне, немного не дожив до шестидесяти девяти лет.

Возвратившись в Париж, Марлен хотела осуществить серьезный проект: сняться с Габеном в сентиментальном фильме на французском языке. И это была одна из серии ошибок, очень редко случавшихся в ее карьере. Первой ошибкой было решение убрать из своего репертуара написанную специально для нее и самую известную во всем мире из всех песен Жака Превера и Жозефа Косма «Опавшие листья». Она стала необыкновенно популярной в Америке благодаря исполнителям сентиментальных песен и джазовым музыкантам и даже была записана на пленку и дала название одной из самых ярких мелодрам с участием Джоан Кроуфорд, снятой в 1956 году Робертом Алдрихом.

Далее: ни Дитрих, ни Габен не играли в фильме Марселя Карне «Врата ночи», и не Марлен напевала песню, пока шли заглавные титры. Еще одна ошибка ее французского периода — в отказе сниматься в роли Принцессы — аллегории смерти — в «Орфее» Кокто, вышедшем на экраны в 1949 году. В итоге ее поразительно сыграла Мария Казарес, а об отказе Марлен остается только очень и очень сожалеть. Правда, отчасти утешает то, что десять лет спустя она все же сыграла другую роль, тоже своего рода аллегорию смерти в произведении другого гения — Орсона Уэллса — «Печать зла».

Но вот о чем приходится сожалеть без всякого утешения, так это о том, что в 1946 году она снялась в фильме «Мартин Руманьяк». Вот как оценивает ее работу Мария Рива: «Потрясающе естественный Габен здесь выглядит деревянным, притом что говорит на родном языке, он явно переигрывает, и его игра становится карикатурной. Что касается Дитрих, то она просто ужасна». Действительно, возникает вопрос, каким образом она, Марлен Дитрих, такая здравомыслящая и безупречная, создавшая свой определенный стиль и образ в фильмах американских киностудий, одетая в доведенные до совершенства костюмы Ирэн и в особенности Трэвиса Бентона, как она могла позволить сделать себе легкую завивку на манер Сьюзи Делэр или Одетт Жуайё, слегка капризно надувать губы, накрашенные помадой, и надеть чудовищные платья из яркой хлопчатобумажной ткани с рукавами-буфами, зауженными книзу. И как она смогла согласиться на второстепенную роль, всего лишь оттеняющую персонаж Габена, не имеющую ничего общего по значимости с ее прежними ролями, и которая, видимо, была написана в расчете на актрису вроде Мирей Бален, Жинетт Леклерк или Вивиан Романс, которые, несомненно, были бы здесь

уместнее? Неужели любовь ослепляет до такой степени? Но, видимо, ее ослепляла любовь не только к Габену, но и к Франции. В противном случае, почему ее удивительная прозорливость не подсказала ей, что нельзя доверять себя гримеру Бона де Фасту, позволять делать себе прическу Адаму Югетту, а костюмы Жану Дессу, выбравшему цветастую ткань и соорудившему рукава с буфами, и почему она не учла плачевное состояние французской моды после оккупации, о чем свидетельствовали безобразные костюмы в фильме Жака Беккера «Дамские тряпки» (1945), не лишенного, в целом, хорошего вкуса и стиля. «Мартин Руманьяк» Жоржа Лакомба остается особым примером чудовищного «офранцуживания» американской звезды в направлении искусства, явившем после войны примеры губительной «американизации» в основном французских и европейских кинозвезд.

Правда, костюмы и макияж Марлен снова поднимет на прежний уровень, когда после долгого перерыва вернется на «Парамаунт». В фильме «Золотые серьги» режиссера Митчела Лейзена, в котором она снималась с августа по октябрь 1946 года, Дитрих необычайно смешно и с обретенной вновь энергией играет роль некультурной цыганки с необузданным характером, которая приручает, дрессирует, гримирует, наряжает и феминизирует пребывающего от всего этого в ужасе английского офицера, который вследствие сложившихся из-за войны обстоятельств оказался в полной от нее зависимости. Итак, если «Кисмет» запомнился только благодаря совершенству ее ног золотистого цвета, то фильм «Золотые серьги» остается в памяти исключительно благодаря несомненно и бесспорно удачному черному грязному парику и темному цвету лица Лидии, что очень выигрышно подчеркивают ее сияющие светлые глаза. Этот прием Дитрих использует, когда будет играть роль Тани в «Печати зла».

Следующий фильм, в котором она снималась с декабря 1947-го по февраль 1948 года, также на «Парамаунт», — явно более заметный. Это «Зарубежный роман» Билли Уайлдера. Она играет роль немки, которая сотрудничала с нацистами и которая теперь «среди руин Берлина» (так называется одна из новых чудесных песен Холлендера, написанных для фильма) пытается выжить, выступая с песнями перед оккупационными войсками и соблазняя американских офицеров. И только в этом неоднозначная деятельность героини фильма отличается от прямо противоположной искренней добровольческой деятельности самой Марлен, поскольку в остальном Дитрих делает в фильме все так, как делала в жизни.

Она появляется в своей боевой форме — облегающем платье

с блестками от Ирэн и поет песню «Черный рынок», ей аккомпанирует Холлендер в бурлящем и тонущем в дыму сигарет кабаре, снятом почти так же блестяще, как кабаре в «Голубом ангеле». Четкость ее жестов и величественные движения в переливах направленного на нее света делают этот номер самым мастерским со времени номеров, снятых Штернбергом, с той лишь разницей, что теперь это результат ее собственного творчества и мастерства, которое она умно и бережно переняла у блистательного режиссера, честь ему и хвала. И снова любопытный намек на лесбийскую составляющую ее натуры — Эрика фон Шлютов, которая насвистывает, раздеваясь, в полутемной комнате перед своей простой, воспитанной в пуританском духе и притворно холодной соперницей Феб Фрост (что в переводе означает Заиндевевшая Луна). В общем-то, трагический сюжет снят с долей иронии, и в этом одновременно и преимущество, и слабость этого замечательного фильма. Преимущество в явной ненавязчивости Уайлдера, с одной стороны, и в сильной игре Дитрих — с другой; а слабость в чрезмерной прямолинейности фильма и в личной отстраненности режиссера.

Четвертого июля 1947 года в Нью-Йорке Мария вышла замуж за Уильяма Рива, а 28 июня 1948 года появился на свет их первый ребенок Джон Майкл. Для Дитрих это был довольно удачный повод, чтобы появиться на обложке августовского (в том месяце на экраны вышел «Зарубежный роман») номера «Life» в качестве «самой гламурной в мире бабушки». «Звание, которое она втайне презирала, но внешне относилась к нему с притворным благоговением. Она обвиняла моего мужа в том, что он сделал меня беременной, что вносило „осложнения“ в ее жизнь» — так прокомментирует это событие Мария Рива. Молодые родители подумывали уехать на несколько дней отдохнуть и поручить малыша заботам Марлен. «Она завесила первый этаж простерилизованными простынями, вымыла и вычистила весь дом с помощью чистящих средств „Javel“ и „Ajax“, заказала специальную одежду для сиделок, надела ее, и малыш переехал из своей совершенно новенькой детской в операционный блок, где царила и была полновластной хозяйкой Дитрих… Когда мы вернулись, она была убеждена, что это она произвела на свет моего сына. В возрасте 90 лет она все еще обвиняла меня, что я его у нее украла».

С июня по сентябрь 1949 года Марлен снималась в Лондоне у Хичкока, которому в отличие от Уайлдера, похоже, не удавалось использовать должным образом технические средства и выигрышно снимать Дитрих. «Мисс Дитрих — профессионал. Она

профессиональная актриса, профессиональный оператор, профессиональный модельер». Эта очень часто цитируемая и, безусловно, двусмысленная хвалебная фраза принадлежит ему. Но есть еще одна, высказанная не столь прямо, но явно более лестная: «Каждый раз, когда [Джейн Уаймен] видела, как она выглядит в своих платьях с рюшками и оборками рядом с Марлен, она разражалась рыданиями». Дитрих, пожалуй, не менее двусмысленно выразила ему признательность: «Больше всего в Хичкоке меня поражала его манера руководить, спокойная и уверенная, его способность отдавать распоряжения и при этом не казаться диктатором». Она снималась в платьях от Диор, которые сама выбирала в Париже, во время съемок сама выставляла свет, и ее партнером был молодой и меланхоличный Ричард Тодд. А своим любовником она сделала обворожительного и тоже совсем юного Майкла Уайлдинга, который был партнером Джейн Уаймен.

В этом фильме, «Страх сцены», Марлен исполнила две песни, которые со временем включит в программу своих сольных концертов: это песня Коул Портер «The Laziest Gal in Town» («Самая ленивая девчонка в городке») и песня Эдит Пиаф «Жизнь в розовом цвете», но Хичкок снял эти сцены неинтересно и безлико. Он, похоже, больше уделял внимания Джейн Уаймен, играющей не очень заметную, но смешную и привлекательную малышку Еву Гилл, соперницу Шарлотты Инвуд, в то время как Уайлдер занимался Джин Артур в роли Феб Фрост меньше, чем Эрикой фон Шлютов. Впрочем, Уаймен была титулованной звездой. В 1949 году она получила премию «Оскар» за роль беременной глухонемой сироты, убившей своего насильника в фильме Жана Негулеско «Джонни Белинда» (1948)[6]. Рекламный ролик той поры был ориентирован целиком и полностью на молодую звезду, недавно удостоенную высокой награды. Дитрих фигурировала там мимолетно. Тем не менее полвека спустя, когда у постаревшей Джейн Уаймен будут брать интервью в связи с выходом фильма на DVD, то ее станут расспрашивать о Марлен не меньше, чем о Хичкоке.

В начале 1950-х годов Руди после тяжелой хирургической операции благодаря другу-банкиру, который одолжил ему десять тысяч долларов, купил ферму в Калифорнии в долине Сан-Фернандо. Его дочь так прокомментировала это событие: «Моя мать была в ярости. Как только она узнала имя человека, который помог отцу сделать это самостоятельное приобретение, он стал ее смертельным врагом… Позднее она сделает так, что выплатит долг за отца, и его ферма превратится в „ранчо папы, которое я ему купила“. Но в тот момент, незадолго до второго сердечного

приступа, отец понимал, что побежден, и бесконечно над этим потешался. Это было его последнее поражение, и он это знал». В 1951 году Марлен приобрела за 43 тысячи долларов дом для Марии и всей семьи Рива на Манхэттене по адресу Уэст-стрит, 95. Сама же она так и не станет владелицей той квартиры, в которой окончит свои дни.

Последний из семи фильмов, в которых Дитрих играла первые пять послевоенных лет, снимал другой, тоже очень большой мастер, о котором она высказалась однозначно и без нюансов: «Режиссер, которого я ненавидела больше всех, был Фриц Ланг». «Пресловутое ранчо», однако, продолжало существовать, и вовсе не из-за той враждебности, которая, по мнению, Марлен, была следствием бешеного желания Ланга всячески тиранить ее из зависти к Штернбергу (и, смело можно добавить, из чувства мщения к создателю звезды). Но каковы бы ни были причины и даже если они были вызваны ревностью не к «Голубому ангелу», а к «Дестри снова в седле», то все равно в 1950-х годах ощущается некая ностальгия по былой Дитрих и она явно вызвана воспоминаниями о чарующих штернберговских фильмах прошлых лет. Съемки длились с октября по декабрь 1951 года. Премьера прошла в Нью-Йорке 20 мая 1952 года. Этим фильмом завершился большой этап карьеры Дитрих в кино, начавшийся с фильма «Голубой ангел». Марлен, разумеется, очень быстро осознавшая необходимость начать что-то новое, решит выступать со сцены и, не теряя времени, продолжит карьеру в сольных концертах.

В заключение этой предпоследней главы и за неимением возможности развивать тему «Пресловутого ранчо» стоит обратиться к собранным Стивеном Бахом воспоминаниям и документам, даже таким, чья достоверность не доказана. Приехав в 1934 году в Голливуд, Фриц Ланг, видимо, завел краткий роман с Дитрих. Она тогда снималась в «Кровавой императрице». Он порвал отношения с Марлен после того, как она, находясь с ним в постели, якобы сняла трубку со стоявшего на ночном столике телефона и стала назначать свидание другому мужчине. Если эта история не является вымыслом, то тогда в большей степени можно допустить, что Ланг действительно был автором следующих высказываний, приписываемых ему:

«[Марлен Дитрих] на протяжении всей своей жизни создавала и поддерживала иллюзию, касавшуюся ее самой. Она полагает, что является самой красивой и соблазнительной женщиной в мире, и навязала это мнение, которое сама же и создала, публике. В результате она превратилась в трагическую фигуру. Невзирая на огромное число любовных историй, она

осталась одна… Может, это произошло потому, что ей всегда было мало того, что она имела. Любя мужчину, она полностью отдавалась этому чувству, но при этом продолжала искать нового… Я полагаю, что, по-своему, она всегда была верна своим любовникам. Штернберг, на мой взгляд, единственный мужчина, которого она по-настоящему предала: он ее создал, а создание погубило своего создателя».

СЦЕНА И ФИНАЛ

«Марлен Дитрих — необыкновенная женщина: ее способность покорять любую публику поразительна. В Израиле, когда она пела на немецком языке, запрещенном до тех пор на сцене, ее приветствовали бурными овациями».

Эти строки читаем в книге «Веселье в китайской прачечной» в самом начале главы, посвященной «фрау Дитрих».

Этот хвалебный отзыв, похоже, был включен для очистки совести или из раскаяния, словно Штернберг хотел продемонстрировать сдержанное восхищение, прежде чем с едким сарказмом прокомментировать, как Марлен, бахвалясь, заодно воздает должное и ему, но вместе с тем отмежевывается от него во время своих сольных концертов. То, что он дал объективную оценку концертам в Израиле, не случайно. Может быть, в этой связи Штернберг вспомнил, что он еврей?

Сразу же после своего, по-разному воспринятого, возвращения (через 30 лет) на немецкую сцену и ради примирения с «истинной» Германией, которую она представляла, Дитрих в 1960 году выступила в первый раз в Израиле: сначала 17 июня в Тель-Авиве, в последующие дни в Иерусалиме и Хайфе. В Германию с концертами она вернулась только 6 октября 1962 года и участвовала в гала-представлении Детского фонда ООН (ЮНИСЕФ) в Дюссельдорфе. В Израиль Дитрих отправилась еще раз в феврале 1966 года и дала концерты 12-го и 24-го числа в Кибуце Эйне Гева, 15-го в Тель-Авиве, 18-го и 19-го в Иерусалиме и 23 февраля в Хайфе. После Шестидневной войны Марлен Дитрих больше никогда не приезжала в Израиль.

Второй этап карьеры Марлен или четвертый, если считать этапами берлинский период и годы войны, начался 15 декабря 1953 года в Лас-Вегасе, в штате Невада, и закончился в конце сентября 1975 года в Сиднее в Австралии. Мария Рива приводит письмо, написанное ей матерью, от 13 августа 1953 года, где та сообщает о первом ангажементе: «„Сахара“ предложила мне 30 тысяч долларов в неделю, гастроли должны продлиться три недели, это больше самого высокого гонорара в 20 тысяч долларов, который [Таллула Бэнкхед] получила в Сэндсе. И контракт будет возобновлен в следующем году. В общем, я согласилась. Я даю концерты с 15 декабря по 5 января. Довольно смешно, что я заработаю в этом году столько денег, не снявшись ни в одном фильме». По поводу Лас-Вегаса Дитрих в книге «Азбука моей жизни» пишет следующее: «Обожаю этот город. Никаких часов. Никаких замков. Никаких ограничений. И тяжелая

рука закона не лежит на вашем плече, когда вы вращаете рулетку». А что касается гангстеров, с которыми она там неизбежно встречалась, то она, похоже, считала, что их кодекс чести не противоречил ее кодексу.

Теперь Марлен продумывала свои сценические костюмы с Жаном Луи и модельером Элизабет Кутрнэ. Выстраивая концертную программу, Дитрих старалась наиболее полно раскрыть образ, создаваемый в каждой песне. В своем стремлении произвести на зрителя наиболее сильное впечатление внешне она придумала новый тип платья: переливающееся и создающее эффект света обнаженного тела. Ее неизменный перфекционизм привел к тому, что она в очередной раз стала изобретателем, и ее изобретения копировали. Маститый костюмер Орри Келли, например, одел Мэрилин Монро в фильме «В джазе только девушки» в облегающее платье из воздушной ткани с блестками, в котором она выглядела, разумеется, чрезвычайно соблазнительно, но которое никоим образом нельзя было назвать шикарным. Но в шикарном виде и кроется суть эротического воздействия Дитрих, появись она хоть обнаженной, хоть в платье, и будь то платье с блестками или без них: «Я считала, что мой внешний вид имел колоссальное значение, поскольку я не питала никаких иллюзий относительно моего голоса». Тем не менее голос или, точнее, тембр полностью соответствовал ее личности, в нем чувствовались и накопленный опыт, и волшебное очарование. Если говорить о «физической форме», то возраст (речь идет совершенно точно не о непобедимой старости, а о зрелости) вместо того, чтобы стать препятствием, наоборот, побуждает к большему совершенствованию и большей смелости при продумывании сценического образа, и в результате этот образ становится еще более эффектным, обманчивым, но оттого еще более убедительным.

Ранее здесь встречалась формулировка «Геркулес, томящийся без дела» для характеристики внутреннего состояния молодой и недооцененной Марлен, когда она работала в Берлине. Еще одна цитата из произведения Бодлера «Художник современной жизни» (1863), написанная замечательным величественным слогом, может охарактеризовать Дитрих в зрелом возрасте, с триумфом выступавшую в Лас-Вегасе и других городах мира:

«Женщина, безусловно, вправе, и она даже выполняет своего рода предназначение, стараясь казаться существом волшебным и сверхъестественным; нужно, чтобы она удивляла, нужно, чтобы она очаровывала; считая себя божеством, она должна придавать себе божественные черты и вызывать обожание. Она должна прибегать к любым средствам искусства, чтобы стать красивее,

чем ее создала природа, дабы легче покорять сердца и поражать воображение. И пусть даже хитрость и уловки станут всем известны, это не имеет никакого значения, если они залог бесспорного успеха и неотразимого эффекта».

В качестве предисловия к каталогу выставки платьев Дитрих в музее Галлиера, открытие которой в июне 2003 года совпало с переименованием находящейся по соседству площади в площадь имени Марлен Дитрих, «американской актрисы и певицы немецкого происхождения», как написано на мемориальной доске, Мария Рива пишет «Историю любви Марлен к Парижу», несколько строк оттуда аналогичны тому, что писал Бодлер:

«Вполне возможно, что Марлен внесла большой вклад в развитие моды благодаря своему убеждению, что тело человека крайне несовершенно и необходимо огромное художественное мастерство, чтобы добиться этого совершенства. Она считала, что можно выглядеть элегантно исключительно благодаря одежде и иного пути решения вопроса нет».

Первое платье, которое было создано для сольных концертов в «Сахаре», называлось «Листья». Это плотно облегающее фигуру трико из плотного шелка цвета, точно совпадающего с цветом тела Марлен, и подчеркивающее силуэт, заканчивающееся высоким воротником со стразами, обхватывающим шею. Оно задрапировано полупрозрачной газовой тканью, расшитой длинными листьями из жемчуга по юбке и корсажу, но не доходящими до груди, отчего кажется, что ее поддерживают руки. Кроме этого, для различных мизансцен было придумано манто, отороченное мехом, наподобие знаменитого дезабилье, созданного Трэвисом Бентоном для роли в фильме «Ангел». В июне 1954 года она выступала в «Кафе де Пари» в Лондоне, и эти костюмы, вызывавшие мысли эротического характера, были расценены как оскорбление нравственности и удостоились неодобрительных и даже грубых отзывов в английской прессе. В «Кафе де Пари» выходы Дитрих на сцену объявлял Ноэль Ковард, который декламировал смешные стишки, смысл которых заключался в следующем (к сожалению, здесь не сохранены ни рифма, ни забавный ритм):

«Мы знаем, что Бог создал деревья, / И птиц, и пчел, / И моря, чтобы в них могли плавать рыбы. / Нам также известно, / Что с наибольшим вдохновением / Он создал исключительных женщин».

Однако ее друзья-писатели, все как на подбор, очень известные, восторженно приветствовали своего кумира, выбирая зачастую поразительные фразы для изъявления своих чувств. Так, Эрнест Хемингуэй чуть раньше, в статье журнала «Жизнь» («Life»)

от 18 августа 1952 года, пишет: «Если бы у нее не было ничего, кроме голоса, она все равно с его помощью могла бы разбивать сердца. Но у нее великолепная фигура и чарующее лицо, над которым не властно время. Впрочем, совершенно неважно, каким образом она разобьет ваше сердце, если она рядом и вылечит его».

А Жан Кокто для презентации в Монте-Карло написал о ней следующий текст, который был зачитан 17 августа 1954 года Жаном Маре:

«Марлен Дитрих… Ваше имя звучит сначала как ласка, а потом как удар хлыста. Вы носите перья и меха, которые кажутся вашими собственными и так же естественны на вас, как мех на шкуре хищника и оперение на птице. Ваш голос и ваши глаза — это голос и глаза Лорелеи, но Лорелея была опасной, а вы — нет, потому что ваш секрет красоты заключается в том, что вы так же красивы, как и добры».

Так же как фильмы, пластинки, фотографии и бумаги, все сценические костюмы Марлен теперь достояние истории, предметы, выставляемые на организованных с почтением выставках, они занесены в научные каталоги с подробным описанием, наподобие того, что сделала Барбара Шрётер и что представляет собой другой тип критического анализа творчества Дитрих:

«Прозрачный корсаж платья „Ветер“ плотно обтягивает фигуру до бедер. Мягкая складка, прикрепленная к правому рукаву, спадает с левого плеча до пола. Другая мягкая складка спускается от левого рукава к левому бедру и сзади поднимается к горловине платья. Юбка, посаженная на подкладку, с мелкой плиссировкой у талии, заложена по кругу глубокими складками и прикреплена к корсажу очень низко на бедрах. Ширина юбки внизу составляет шестьдесят метров. Две задние полочки удлинены и стянуты спереди на бедрах брошью в виде морского конька. Край платья не подрублен, а просто обрезан, так как ткань не обтрепывается. По швам платье утяжелено стеклянными бусинами… К этому платью прилагалась накидка, сделанная из перьев, которая исчезла, она закреплялась вокруг шеи и закрывала Марлен с левого бока».

Это платье «Ветер», на которое направлялся вентилятор, чтобы оно развевалось, было предназначено для второй серии сольных концертов в зале «Конго» отеля «Сахара», проходивших с 15 октября по 4 ноября 1954 года. Его концепция была навеяна костюмами фильма «Сад Аллаха» и тем, как впечатляюще они выглядели на статной затянутой фигуре, первоначальным образцом которой стала обнаженная статуя в фильме «Песнь

песней».

От перечисления по порядку ее сценических костюмов можно получить настоящее удовольствие, поскольку названия звучат, как слова из сказки о феях, которую воплотила в жизнь уроженка Берлина, постоянно представая в новых нарядах, сначала перед зрителями Лас-Вегаса, а затем и всего мира: платье «Перья» (для выступления в отеле «Сахара» в октябре 1955 года), платье «Угорь» и манто «Лебедь» (для выступления в «Сэнде» в феврале 1957 года), платье и манто «Бриллиантовая бахрома» (для выступления в отеле «Сахара» в марте 1958 года), платье «Цветы» (с маленькими электрическими лампочками, проект 1958 года, идея осталась нереализованной), платье «Желтый хрусталь» и манто «Желтые перья» (для выступления в отеле «Сахара» в мае 1959 года), платье и манто «Рыба» (для выступления в ночном клубе «Ривьера» в ноябре 1960 года), платье «Пятна» и манто «Хрусталь» (возможно, для выступления в ночном клубе «Ривьера» в феврале 1962 года) и, наконец, платье и манто «Золото» (в которых она в Австралии выйдет на сцену в последний раз). Но сюда надо бы добавить еще мужские фраки, вместе с которыми она надевала либо обычные брюки, либо узкие панталоны из черного шелка, плотно обтягивающие ноги; и еще, естественно, макияж, который можно сравнить с художественным произведением вроде маски, а также большой арсенал париков.

Можно также составить список из городов, где она выступала, о которых можно мечтать: Париж, в концертном зале «Олимпия» в мае 1962 года, в «Театре Этуаль» в ноябре 1959 года (в первый раз с Бёртом Бакараком), в «Эспас Карден» в сентябре 1973 года; Сен-Мориц в декабре 1962 года; Гштаад в феврале 1964 года; Москва в июне 1964 года; Таормина в августе 1964 года; Сан-Франциско в сентябре 1964 года и декабре 1973 года; Нью-Йорк, в «Лунт-Фонтан театре» в октябре 1967 года и в «Марк Хеллинджер театре» в октябре 1968 года; Рио-де-Жанейро в июле 1958 года и ноябре 1974 года; Буэнос-Айрес в августе 1959 года; Мехико в июне 1974 года; Каракас и затем Токио в декабре 1974 года. Марлен уже 73 года. Она продолжала концертную деятельность и выступала: в мае и июне 1975 года не в самых гламурных местах, таких как Мемфис, Кливленд, Атланта или Колумбус; и еще, согласно всем документам, 19 и 21 июля во Флинте (штат Мичиган). Промышленный придаток Детройта, разоренный и опустевший вследствие волнений на расистской почве, имевших место в 1967 году, а также закрытия заводов «Дженерал моторс», что послужило сюжетом для политического фильма с едкой сатирой Майкла Мура «Роджер и я» (1989), Флинт и его развалины, несомненно, уже в 1975 году представляли собой

самые устрашающие картины «американских фильмов ужасов». Это другая военная кампания, и Марлен снова на театре военных действий, хотя на сей раз она явно растеряна. Развалины развалинами, дело не в них: но скоро над ней одержит победу ее внутренний враг — старость.

Двадцать девятого сентября 1975 года, выступая в Австралии, в Сиднее, одетая в платье «Золото», она выходит на поклон и в этот момент падает и ломает ногу. Такое случается уже не в первый раз. Уже давно она выпивает перед концертом и ходит по сцене нетвердой походкой. За два года до этого, в ноябре 1973 года, в Вашингтоне в конце спектакля она захотела пожать руку дирижеру, упала в оркестровую яму и повредила левую ногу. Вот как она рассказывает об этом в «Воспоминаниях»: «Я продолжала турне по другим американским городам, а потом и по Канаде с забинтованной ногой, потому что рана, вопреки каждодневному лечению, не желала заживать». Ногу лечили еще два месяца и сделали пересадку кожи в больнице Хьюстона. Следующим летом, в августе 1974 года, она упала в своей парижской квартире на авеню Монтень, 12, и сломала шейку правого бедра. Благодаря штырю, вставленному в нью-йоркском госпитале «Пресбитериан-Коламбиа», она снова поднялась на сцену 11 сентября в отеле «Гросвенор Хаус» в Лондоне.

Задолго до этого, в мае 1969 года в ходе турне по Германии на сцене в Висбадене она потеряла равновесие и сломала плечо[7]. Марлен не сразу поняла это. Она вспоминала: «В тот же вечер я ужинала с Джозефом фон Штернбергом, который пришел вместе с сыном, и только у себя в номере я поняла, что эта „царапина“ может быть чем-то серьезным». Возможно, она была взволнована и разнервничалась в связи с тем, что в зале среди зрителей находился Штернберг? Что бы там ни было, но диагноз был поставлен, и она совместно с Бёртом Бакараком приняла решение не прерывать турне: «Я научилась петь, не жестикулируя обеими руками, а лишь одной, и поверьте, у меня это, в общем-то, хорошо получалось».

Но через 15 лет из-за несчастного случая в Сиднее Марлен пришлось долгое время оставаться без движения, и все это время она провела все в том же госпитале «Коламбиа» в Нью-Йорке. «Вам вставляют металлический штырь в большую берцовую кость, прямо под коленом, потом на штырь, концы которого торчат из ноги справа и слева, подвешивают груз в несколько килограммов. Подобный способ лечения называется растяжка. И это ад!» Таков конец последнего этапа, а значит, в целом, и всей карьеры Дитрих. Ведя затворнический образ жизни в своей квартире на авеню Монтень, в долгие бессонные ночи она писала

неразборчивым почерком на немецком, английском, французском языках дневники-поэмы, лучшие из которых были изданы в шикарных переплетах в Германии и Италии под названием «Ночные мысли». 9 апреля 1985 года в три часа ночи она нацарапает как курица лапой красными чернилами по-английски:

«Удивительно — не правда ли? — ноги, которые возвели меня на вершину славы, мгновенно — нет? — сбросили меня в бездну несчастья. Удивительно, нет?»

От ее концертной деятельности осталось одно документальное свидетельство: снятый на пленку тремя годами раньше 23 и 24 ноября 1972 года сольный концерт, проходивший в «Новом театре» Лондона. Однако, похоже, он оставляет грустное впечатление, поскольку это бледный, тусклый и печальный отголосок того, что 20 или даже 10 лет исполнялось с большим мастерством. И всё же… И всё же, когда Дитрих, такая, какой мы видим ее здесь, сняв роскошное белое манто «Лебедь», освещенная ярким светом, раскидывает руки, закрывает глаза и начинает исполнять «Жизнь в розовом свете», и когда она поднимает руки, словно воздевает их к небу в молитве, или в восторге, или отдает приказание, когда она повторяет припев со все возрастающей внутренней силой, — это поразительно завораживающее зрелище, которое создается простыми, но бесконечно поэтичными средствами. Исполнение даже одной короткой песни доведено до совершенства. Когда исполнение «Жизни в розовом свете» заканчивается, Марлен поднимает правую руку в направлении колосников и, усмехнувшись и подняв глаза вверх, словно к небу, и слегка покачивая пальцем вытянутой руки, она заговорщицки подмигивает небесам — знаменитая ее находка. Воображение может подсказать, что этот знак внимания, тайного сговора, дружбы и непрерывающейся связи адресован той, которую она любила, которой восхищалась и у которой научилась магическому воздействию на публику, — Эдит Пиаф, умершей десять лет назад.

Концертная деятельность Марлен Дитрих была связана с именем Бёрта Бакарака. Моложе ее на 30 лет, Бакарак в один прекрасный день в 1958 году пришел представиться ей, так как претендовал на место ее аккомпаниатора взамен Питера Матца, которого ангажировал Ноэль Ковард. Она тут же влюбилась в незнакомца, это явно любовь с первого взгляда: «Молодой, очень молодой и очень красивый, с такими голубыми глазами, каких я не видела никогда в жизни… С этого дня я стала жить для того, чтобы петь на сцене и нравиться ему. Таким было самое значительное потрясение в моей профессиональной жизни». Он переделывал музыкальное сопровождение, подсказывал ей, как

варьировать исполнение старых песен, и предлагал новые. А она во всеуслышание заявляла о своей любви на концертах. Так, например, 1 декабря 1961 года, в период, когда их близкие отношения завершались, она сообщила публике «Эри Кроун», театра в Чикаго, следующее: «А теперь я хотела бы, чтобы вы познакомились с чудесным человеком, которого я люблю и которым восхищаюсь. Я люблю его и восхищаюсь им уже давно, но с тех пор, как мы стали вместе гастролировать в Южной Америке, а потом в Европе и Израиле, я стала восхищаться им еще больше. И я люблю его так, что любить сильнее уже невозможно. Это мой аранжировщик, мой аккомпаниатор, мой дирижер, и мне бы хотелось сказать, что он еще и мой композитор и сочиняет песни для меня… но это не так. Он сочиняет песни для всех».

А затем неистово выкрикивает его имя: «Бёрт!.. Бакарак!» Боже правый! Слышал ли это Штернберг?

Что касается влияния Бакарака, то здесь можно привести мнение Ноэля Коварда, который после сольного концерта в парижском театре «Этуаль» в ноябре 1959 года написал: «[Марлен] переняла жесткую и агрессивную манеру исполнения, она не поет каждую песню, а грубо и без тонкостей и нюансов выкрикивает слова. Свойственная ей несколько ленивая манера исполнения и весь утонченный шарм, все это подавлено крикливым и шумным стилем, этаким „криком во все горло“, который, по-моему, ужасен. Публика тем не менее в восторге». С его оценкой можно согласиться, прослушав, например, тяжелое для восприятия, нечленораздельное, усиленное барабанным боем, под который выступают лошади в цирке, исполнение в стиле джаза песен «The Laziest Gal in Town» («Самая ленивая девчонка в городке») или «Honeysuckle Rose» («Розовая жимолость»). Но некоторые оркестровки, например, для песен «1 Wish You Love» («Мне нужна твоя любовь») и «Жизнь в розовом свете», сделаны тонко и нежно. А Марлен в своей книге убедительно объясняет причины своего восхищения аранжировкой песни «Кто может сказать, куда исчезли те цветы» с ее (сначала) инструментальным «crescendo», а потом «decrescendo», символизирующим в музыке уходящую молодость. В любом случае, по аудио и даже видеозаписям нельзя судить о том эффекте, которое производит живое исполнение, и о воздействии артиста на публику со сцены.

Бёрт Бакарак — превосходный музыкант. Он учился по классу композиции вместе с Богуславом Мартину, Генри Коуэллом и Дариусом Милхаудом. В 1962 году у него обнаружился мрачный, сильный и слегка вибрирующий голос, который вполне естественно подходил стилю, который Марлен могла выразить

только в крике. Он дал один из запомнившихся шлягеров 1960-х годов Дион Варвик, это «Don't Make Me Over» («Не делайте так больше»), А в 1965 году его популярную песню «What's New Passy Cat?» («Что нового, киска?») прокричал сильным голосом Том Джонс (и все остальное в том же духе). Дитрих в этом жанре, как и во всех других, с одной стороны, следовала его законам, а с другой — брала бразды правления в свои руки. Бакарак стал известным благодаря решительным действиям влюбленной в него и прозорливой Марлен. «В Лас-Вегасе, когда я предложила поставить его имя рядом с моим в световой рекламе, со мной не согласились. Тем не менее мне все же удалось в конечном итоге убедить директора».

Тем временем Дитрих продолжала сниматься. С 1956 по 1964 год она появилась на экране в эпизодических ролях шести фильмов. Она сыграла главную роль в паре с Чарлзом Лоутоном в фильме Билли Уайлдера «Свидетель обвинения» (1958), снятом по произведению Агаты Кристи и который мог бы напомнить Хичкока. Здесь она дает волю своей страсти к переодеваниям, предстает перед зрителем лондонской кокни вульгарной и агрессивной, и у нее настолько хорошо это получается, включая акцент, что ее персонаж производит отталкивающее впечатление. В «Нюрнбергском процессе» (1961) Стэнли Крамера она исполнила очень важную роль вдовы благородного офицера, поскольку этот персонаж способствовал реабилитации немецкого народа, отделив его от ужасов, творимых нацистами. Здесь ей тоже представилась возможность появиться, так сказать, в чужом облике, поскольку ее героиня стилистически очень напоминает Жозефину фон Лош. Но главное, что в этот период она снялась в самой захватывающей из всех своих ролей и в единственном шедевре за все послештернберговское время. Это фильм Орсона Уэллса «Печать зла», съемки которого проходили в феврале и марте 1957 года в пригороде Лос-Анджелеса Венисе.

В книге Питера Богдановича «Это Орсон Уэллс», вышедшей в 1998 году, человек, который за 15 лет до съемок этого фильма распиливал Дитрих пополам на концертах для находящихся на фронте войск, так отзывается о ее персонаже Тане, отошедшей от дел содержательнице игорного дома в Мексике, которая снова встречает превратившегося в самое настоящее чудовище, сильно растолстевшего и коррумпированного Хэнка Куинлэна, в прошлом американского сыщика:

«Вся роль, вы знаете, была написана после начала съемок. Мы уже довольно много отсняли, когда мне в голову пришла такая мысль. Тогда я позвонил Марлен и сказал, что у меня есть для нее работа на два дня, для которой ей понадобится черный парик,

потому что, как я объяснил: „Ты мне очень понравилась с черными волосами в ‘Золотых серьгах’“. Она не попросила дать ей почитать сценарий. Она просто сказала: „Хорошо, я загляну на ‘Парамаунт’, думаю, этот парик все еще там. А потом съезжу на ‘Метро’, поищу там платье“ …Ее участие невероятно улучшило фильм. Посмотрите, что она сделала для фильма… та сцена, когда эти двое внезапно встречаются. Вот когда он появляется в проеме двери, и она видит его… эта сцена стала центральной, вы знаете, она делает весь фильм… Действительно, Марлен была необыкновенной. Она была супер-Марлен. Она полностью показала свои возможности в этой четырехминутной сцене в маленьком доме Тани».

В «Воспоминаниях» Дитрих можно прочитать то же самое, но она пишет шире: «Я, как обычно, заранее приехала в Санта-Монику и направилась к нему, надеясь, что это вызовет его одобрение, но он от меня отвернулся, а потом резко повернулся в мою сторону с криком удивления, так как сразу меня не узнал. Его реакция превзошла мои ожидания. С радостными восклицаниями он заключил меня в объятия. Съемки в его фильме заняли у меня всего один лишь вечер. Но тем хуже для моей скромной персоны, поскольку мне кажется, что я никогда не играла так хорошо, как в тот вечер».

Замечание, с которым можно согласиться, если только понимаешь, что так сыграть маленькую роль в шедевре Уэллса Дитрих смогла, только впитав в себя все то, чему ее научил Штернберг. Этот результат можно сравнить со своеобразным явлением послесвечения. И речь здесь не только о Штернберге. В конце концов, Уэллс заявляет, что на момент съемок «Печати зла» он не видел «Голубого ангела», хотя звуки пианолы, наигрывающей мелодию (устаревшую мелодию по сравнению с мексиканскими ритмами и джазом, составляющими все остальное музыкальное сопровождение фильма), предваряющую появление Тани, с твердым взглядом светлых глаз, окутанной дымом сигареты и в выразительном черном парике, кажутся очень похожими на те, под которые Лола-Лола с голыми ногами исполняла песенку, где упоминалось ее имя.

И наконец, знаменитое надгробное слово, произнесенное Таней, словно постаревшей и иначе одетой Лолой, в конце фильма над огромным телом мертвого Куинлэна среди обломков и мусора: «Это был мерзейший тип». И потом еще: «Какая разница, что говорят люди?» — эта фраза, запоминающаяся в силу своей чрезмерной простоты, очевидно, может выражать и мнение самой Марлен.

Но Дитрих попросит сделать совсем другую надгробную

надпись на своей могиле, находящейся неподалеку от могилы ее матери, на кладбище Шёнеберг. Она отдаст распоряжение написать только ее имя Марлен, под ним годы жизни (1901–1992), а над ним стихотворение поэта Карла Теодора Кёрнера (1791–1813), рано ушедшего из жизни, «Я покоюсь здесь в память о моих днях». И даже если это агностическое заявление, отрицающее существование потустороннего мира, это тоже своего рода утверждение, что ее будут помнить вечно.

Другая очень красивая и светлая надгробная речь на французском языке будет зачитана ее подругой Беатой Кларсфельд в Париже 12 июня 2003 года по случаю открытия площади имени Марлен Дитрих, находящейся рядом с площадью Соединенных Штатов в конце улицы Амелен, где умер Марсель Пруст, и недалеко от дома 12 по улице Монтень, где скончалась она сама:

«Марлен Дитрих, мы, может быть, еще не совсем отдаем себе в этом отчет, — стала самой значительной личностью среди женщин XX века, который ознаменовался в политике — борьбой против фашизма, в искусстве — расцветом кинематографа, в общественной жизни — освобождением женщины. И на каждом названном поприще Марлен Дитрих играла главную роль… Марлен Дитрих стала мифом. Было ли это ей предназначено судьбой? Иногда жизнь и судьба мало что значат для мифов».

В жизни всякого человека бывают периоды и мучительного прозябания, и небывалых подъемов. После падения в сиднейском театре «Her Majestry» и долгих недель, проведенных в госпитале «Коламбиа» в Нью-Йорке, Дитрих уединилась в своей парижской квартире, вскоре она уже не смогла из нее выходить. В 1979 году Марлен сломала шейку бедра, отказалась от лечения в больнице и до конца своих дней осталась прикованной к постели. Так она прожила 13 лет. Мария Рива подробно пишет об этом периоде в своей книге.

В 1979 году Марлен завершила свою собственную книгу, воспев в ней настоящий гимн столице Франции, к которой, будучи еще ребенком, питала страстную любовь:

«Теперь я живу в Париже… Достаточно одного только его света, чтобы привести в восторг самые черствые сердца… В Париже голубой свет. Я не хочу сказать, что здесь голубое небо. Оно другое. А свет — голубой. То очарование, которым наполнен Париж, так же трудно объяснить, как и любовь между мужчиной и женщиной… В Париже можно отдохнуть, и пусть остальные продолжают свою бешеную гонку… Здесь чувствуется одиночество… Одиночество не всегда приятно. В какие-то дни или какие-то ночи говоришь себе, что нет ничего лучше

одиночества. Но есть также дни и ночи, когда одиночество почти невыносимо… Однажды к нему привыкаешь, но это не означает, что с ним смиряешься… Годы не пощадили меня. Я вся изранена. Я бы так хотела выздороветь, надеяться против всякой надежды, что боль от моих ран немного утихнет».

О здравости и ясности ума Дитрих во время ее затворничества можно судить по серьезному документальному фильму, снятому Максимилианом Шеллом, который за 20 лет до этого сыграл с ней в «Нюрнбергском процессе». Марлен отказалась сниматься на пленку, но в сентябре 1982 года разрешила записать у нее дома на улице Монтень интервью. Ее голос, надломленный и неровный, наложен на кадры, взятые из архивов, и на эпизоды, запечатлевшие группу, которая делала запись. Она ругает фильм «Голубой ангел» и говорит с отвращением: *«Falling In Love Again* („Снова влюбляясь“)… смешно!.. Кто сегодня еще хочет это слушать?» Отрицает, между прочим, существование своей сестры, говорит с иронией: «Обо мне написано пятьдесят пять книг. Не подумайте, что я их читала для того, чтобы узнать, какая я замечательная. Я сама над собой бесконечно потешаюсь», сводит свои счеты с феминизмом (она сама всегда была независимой женщиной, но никогда не стремилась стать равной с мужчинами, «это делалось из необходимости»). Признается, что шла на уступки мужчинам (любовь, любовь, ничего, кроме любви!.. «но все-таки время от времени надо заниматься с ними сексом, в противном случае они уходят»). Жалеет Руди, хотя, вспоминая о их первой встрече, противоречит сама себе, то есть тому, что писала в «Воспоминаниях» («в данном случае нельзя сказать, что это была любовь с первого взгляда, о нет, но он был такой чувствительный, и да, это, должно быть, ужасно быть мужем знаменитости, но я не отдавала себе в этом отчет»), и т. д.

Она отказывается комментировать финальную скачку на лошадях в фильме «Кровавая императрица» («смешно!»… все равно что если бы ей велели сразу, без подготовки прокомментировать «Сикстинскую капеллу»), но тем не менее она отвечает, когда ее просят объяснить за 30 секунд, почему «Дьявол — это женщина» ее лучший фильм («потому что он лучший»). Она подробно и довольно точно вспоминает, как Штернберг снимал первые пробы к «Голубому ангелу». Максимилиану Шеллу не удалось их найти, а она сама никогда их не видела. Она говорит о войне (кратко отмечая: «Нет, нельзя сказать, что я проявила смелость, сделав такой выбор, мы знали о лагерях смерти, но тем не менее мне было легко сделать свой, я немка и я знаю немцев. Немцы любят, чтобы им приказывали, им нужен начальник. Но

этот чудовищный Гитлер, для меня это было слишком»). Она также говорит о своем возвращении на немецкую сцену в 1960 году (были плакаты с надписью «Марлен, убирайся назад!», но также были и очень милые люди, это напоминало единение любви и ненависти, такую смесь любви и ненависти иногда испытывают любовники).

Потом, когда ее подталкивают к воспоминаниям о последних годах и фильмах, она сильно сердится, называет интервьюера любителем, а не профессионалом, которому надо благоговейно замирать при упоминании имени Орсона Уэллса, и советует ему вернуться назад к матушке Шелл, чтобы она научила его хорошим манерам. В конечном итоге сменяет гнев на милость и цитирует строки из поэмы Фердинанда фон Фрейлиграта (1810–1876), которой учила ее мама, когда ей было всего шесть лет: «О, люби, люби так, как ты можешь! О, люби, люби так, как ты хочешь! Придет час, придет час, когда ты заплачешь, стоя над могилами». И Марлен плачет, в конце концов, вспоминая стихи: «Прости, если я обидел тебя. О, Мой Бог, это было сделано не нарочно!»

Какими бы глубокими ни были ее переживания, и невзирая на раздражительность, которую прославленная старая актриса, немощная и без денег, была вправе проявить, по-старушечьи слабая и, без сомнения, нетрезвая Дитрих великодушно позволяла руководить собой молодой творческой группе, но она в который раз сосредоточила все внимание на себе и не дала одаренному актеру ни малейшей возможности превратить эту работу в свой личный успех, более того, в конечном итоге все лавры достались ей.

За четыре года до этого она снялась в крошечной роли в фильме «Красивый жиголо — бедный жиголо». Она появилась на экране всего на несколько минут, но эти минуты определили долголетие фильма, в котором главные роли исполнили снимающиеся и сегодня Дэвид Боуи и Сидни Ром. В этой картине зритель вновь увидел на экране и знаменитостей 1960-х годов Кима Новака, Марию Шелл и Курта Юргенса. Но именно ее короткое появление на экране «делает весь фильм» (как выразился Уэллс по поводу Тани), впрочем, если вообще его можно назвать фильмом. Съемки в Париже в 1978 году продолжались два дня, и актер и режиссер Дэвид Хеммингс запечатлел ее на пленке, напевающей песенку «Красивый жиголо — бедный жиголо», созданную в 1931 году исполнителем джаза Тедом Льюисом (1890–1971), которую, по ее утверждению, она всегда ненавидела.

Но глядя на экран, есть отчего расстроиться: удручающего

вида Марлен в возрасте семидесяти шести лет, тщательно «спрятанная» в костюм, характерный для Дитрих, маскирующий ее настолько, насколько это возможно, включая вуалетку, под которой менее заметен многослойный макияж, и жалко выглядящие складки длинной юбки, прячущие ее ноги, некогда сделавшие из нее легенду, одна из которых теперь потеряла подвижность. На одной фотографии запечатлено грубо загримированное для этого случая лицо звезды, но ее глаза, хотя и не такие яркие, как раньше, сохраняют восхитительное выражение, а в благородном взгляде выражено всё: и невероятная усталость, и отстраненность, и мучение. Она сама оставила трезвый и злой комментарий к этой фотографии, написав на ней крупным неровным почерком: «До чего же страшной можно стать?»

И все же… Все же исполнение песни «Красивый жиголо — бедный жиголо», спетой отрывочно и устало, является одним из самых ярких из того, что она сделала в этой второстепенной для нее области (исполнение песен и их запись на пленку для фильмов), а это последнее исполнение песни, которое можно назвать ее последним словом, столь же убедительно, как последние слова Тани в «Печати зла». Марлен Дитрих оставляет завещание, когда медленно, отстраненно и завораживающе произносит зарифмованные прописные истины, которые благодаря ее старому, неровному, скорбному голосу приобретают четкий ритм и глубокий смысл, звучат экспрессивно и с неподдельным чувством: «Однажды молодость уйдет». И еще: «Что скажут обо мне? Когда придет конец, я знаю, скажут „он был настоящий жиголо“, и жизнь будет продолжаться, но уже без меня».

Отдельным, особо чувствительным людям, наверное, не так тяжело сознавать, что жизнь продолжается, в то время как они угасают, чем ощущать, что для них жизнь закончилась, хотя сами они еще живы. Тот этап жизни, когда все больше и больше близких людей и известных современников уходит из жизни (чем отмечена, словно вехами, старость любого человека с самого ее истока), у Марлен начался, пожалуй, довольно рано: со смерти Эрнеста Хемингуэя, лауреата Нобелевской премии 1954 года, который застрелился из ружья 2 июля 1961 года на 62-м году жизни в городе Кетчум, штат Айдахо. А может быть, и еще раньше — с кончины 2 февраля 1958 года в Лос-Анджелесе на 63-м году жизни Трэвиса Бентона, одного из основных создателей мифа по имени Марлен Дитрих.

Одни похороны следовали за другими в мирах параллельных или соседних с миром актрисы.

Ирэн ушла из жизни по своей воле 15 ноября 1962 года в Лос-Анджелесе на 61-м году жизни. Эдит Пиаф умерла 10 октября 1963 года в Пласкасье в возрасте 47 лет; среди огромной толпы людей, пришедших на ее похороны, находилась и Дитрих. На следующий день, 11 октября 1963 года, в Милли-ла-Форе в возрасте 74 лет умер Жан Кокто. Тамара Матуль, жертвенный агнец, была убита, как пишет Стивен Бах, умалишенным 26 марта 1965 года в психиатрической больнице (в Камарильо) в Калифорнии. Мерседес де Акоста умерла 9 мая 1968 года в Нью-Йорке в возрасте 75 лет. Эрих Мария Ремарк ушел из жизни 25 сентября 1970 года в Локарно в возрасте 72 лет. Морис Шевалье покинул этот мир 1 января 1972 года в Париже на 83-м году жизни. Ноэль Ковард ушел из жизни 26 марта 1973 года в своем доме на Ямайке в возрасте 73 лет. Лукино Висконти умер 17 марта 1976 года в Риме на 70-м году жизни: на протяжении более чем двадцати лет жизни он хранил и экспонировал фотографии тех людей, которые многое значили в его жизни, среди этих фотографий была и карточка Марлен в мужском фраке, на которой она написала по-итальянски: «Я тебя люблю».

Фридрих Холлендер покинул этот мир 18 июня 1976 года в Мюнхене на 80-м году жизни. Фриц Ланг умер 2 августа 1976 года в Лос-Анджелесе в возрасте 86 лет. Жан Габен ушел из жизни 15 ноября 1976 года в Нёйи в возрасте 72 лет. Джоан Кроуфорд умерла 10 мая 1977 года в Сан-Антонио (штат Техас) в возрасте 73 лет. 25 декабря 1977 года в Веве в возрасте 88 лет перестало биться сердце Чарли Чаплина. Альфред Хичкок умер 29 августа 1980 года в Лос-Анджелесе на 81-м году жизни. Орсон Уэллс покинул этот мир в возрасте 70 лет 10 октября 1985 года в Голливуде. И в тот же день и в том же возрасте в Нью-Йорке ушел из жизни Юлий Бриннер, ставший одним из последних сильных увлечений Марлен в период ее концертной деятельности. Брайан Ахерн умер 10 мая 1986 года в Лос-Анджелесе на 84-м году жизни. Генерал Джеймс Гавен ушел из жизни 23 февраля 1990 года в Балтиморе на 83-м году жизни. Сердце Греты Гарбо перестало биться 15 апреля 1990 года в Нью-Йорке на 85-м году жизни.

А вот Жан Луи на пять лет пережил Дитрих, он умер 20 апреля 1997 года в Палм-Спрингс в возрасте 89 лет. Дуглас Фэрбенкс-младший ушел из жизни через три года, 7 мая 2000 года в Нью-Йорке в возрасте 90 лет. Билли Уайлдер скончался через десять лет после Марлен на 96-м году жизни 27 мая 2002 года в Лос-Анджелесе, он прожил на свете на пять лет больше, чем она. Лени Рифеншталь угасла 8 сентября 2003 года в Пёкинге, ей был 101 год.

Джозеф фон Штернберг ушел из жизни 22 декабря 1969 года в возрасте 75 лет. Похороны прошли в Лос-Анджелесе в очень узком кругу близких людей, иначе говоря, в полном забвении, если сравнивать с похоронами Дитрих через 23 года. На его похоронах Марлен не присутствовала якобы из деликатности, чтобы не мешать горю Мэри, третьей жены Джо, на которой он женился в 1948 году (а в 1951 году в Нью-Йорке у них родился сын Николас). Правда, говорят, когда Мэри фон Штернберг возвращалась с кладбища домой, там ее якобы ожидала Марлен, которая приехала, чтобы поддержать ее и утешить. Однако Мария Рива категорически оспаривает эту версию.

Руди умер 24 июня 1976 года в возрасте 69 лет на своей ферме в долине Сан-Фернандо. Марлен была явно не в состоянии совершить столь дальнее путешествие. Однако Мария, которая занималась похоронами отца и заказывала ему памятник, напишет: «Моя мать, чтобы оправдать свое отсутствие и объяснить, почему она осталась в Париже, сослалась на страх перед репортерами, которые, по ее твердому убеждению, должны были обязательно приехать освещать похороны ее единственного мужа».

Марлен закончила свой жизненный путь в среду 6 мая 1992 года, как раз накануне открытия (7 мая) сорок пятого Каннского кинофестиваля, для официальной афиши которого заблаговременно была выбрана, без сомнения, самая красивая ее фотография, сделанная 60 лет назад Доном Инглишем для фильма Штернберга. Это лицо Лили Шанхай, полное любви и символизирующее идеальную женщину, чудесно снятое в волшебных сумерках. Такое совпадение сразу же привело всех в сильное волнение, и, естественно, известие о ее кончине получило иное звучание. А потрясенные известием кинематографисты всех стран, среди которых было много почитателей ее таланта, будто бы специально собрались вместе, чтобы сообща почтить память прославленной Марлен Дитрих в самых возвышенных выражениях.

Десятого мая на прощание с актрисой в церковь Мадлен в Париже пришло полторы тысячи человек. Ее гроб накрыли французским и американским флагами. Тело Марлен Дитрих было перевезено в Берлин и захоронено 16 мая на кладбище в Шёнеберге, в том самом квартале Берлина, где она родилась. 23 октября 1993 года на аукционе «Сотбис» в Нью-Йорке Мария Рива за пять миллионов долларов продала наследие Марлен Дитрих городу Берлину и фонду «Германская кинематека». Через четыре года в Лос-Анджелесе вещи из ее квартиры в Нью-Йорке были проданы за 650 тысяч долларов.

Двадцать шестого сентября 2000 года Берлинский музей кино открыл постоянную выставку коллекции Марлен Дитрих. На момент открытия в ней насчитывалось три тысячи костюмов, тысяча аксессуаров, 400 головных уборов, 440 пар обуви, 15 тысяч фотографий, 300 тысяч манускриптов, 2500 звукозаписей, 300 афиш, рисунков и картин.

По правилам, существующим в археологии и аутопсии, все, что найдено при раскопках ушедших цивилизаций, а также каждый орган вскрываемого тела подлежит учету, регистрируется, получает этикетку и выставляется напоказ для того, чтобы побуждать к научной фантазии и умозрительному воссозданию прежней цивилизации. Но в данном случае речь идет о современном искусстве, и, следовательно, цивилизация и культура, которым оно принадлежит, процветают и сегодня, а знаменитая актриса по-прежнему жива. В музее, где представлены останки цивилизаций, не показано, во что превратились территории, на которых они существовали. Иначе говоря, в творчестве Марлен Дитрих отражена ее настоящая жизнь, та, которую она несмотря ни на что непоколебимо любила до конца своих дней. И эта жизнь не кончается, она продолжается при каждом новом просмотре ее фильмов, когда на экране снова и снова появляется Марлен в своем тщательно продуманном образе и звучит ее несравненный голос.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Лени (Марлен) Дитрих. 1903 г.

1905 г.

Слева направо: сестра Лизель, мать Жозефина Фельзинг отец Луи Дитрих, Лени. Берлин. 1906 г.

Школьный класс. Марлен Дитрих в первом ряду вторая справа. Берлин. 1918 г.

Марлен Дитрих в фильме Георга Якоби «Таковы мужчины».1922 г.

Марлен Дитрих с дочерью Марией. 1929 г.

Семейство Зиберов на отдыхе. Слева направо: Марлен, Мария, Рудольф. Свинемюнде. 1926 г.

Марлен Дитрих, Макс Рейнхардт, Норма Ширер. 1939 г.

Марлен Дитрих в фильме Кертиса Бернхардта «Женщина, которая желанна». 1929 г.

Марлен в шляпе, в которой она исполняла последнюю песню в фильме «Голубой ангел». 1929 г.

Эмиль Яннингс в фильме Джозефа фон Штернберга «Голубой ангел». 1930 г.

Кадр из фильма «Голубой ангел». 1930 г.

На пути в Америку. 1931 г.

Джозеф фон Штернберг и Марлен Дитрих на съемочной площадке. 1930 г.

Марлен Дитрих с Гари Купером

и Павлом Порцези в фильме Штернберга «Марокко». 1930 г.

Марлен Дитрих в фильме Штернберга «Шанхайский экспресс». 1932 г.

Марлен Дитрих в фильме Штернберга «Шанхайский экспресс». 1932 г.

Марлен Дитрих и Клив Брун в фильме «Шанхайский экспресс». 1932 г.

Марлен в черном с перьями платье от Трэвиса Бентона. Кадр из фильма «Шанхайский экспресс». 1932 г.

Сергей Эйзенштейн, Марлен Дитрих и Джозеф фон Штернберг

Марлен Дитрих и Кларк Гейбл. 1932 г.

Марлен Дитрих и Чарли Чаплин. 1933 г.

Режиссер Рубен Мамулян и Марлен Дитрих в кафе при киностудии «Парамаунт». 1933 (?) г.

Марлен Дитрих и Лайонел Атвилл в фильме Рубена Мамуляна «Песнь песней». 1933 г.

Марлен Дитрих в фильме Штернберга «Белокурая Венера». 1932 г.

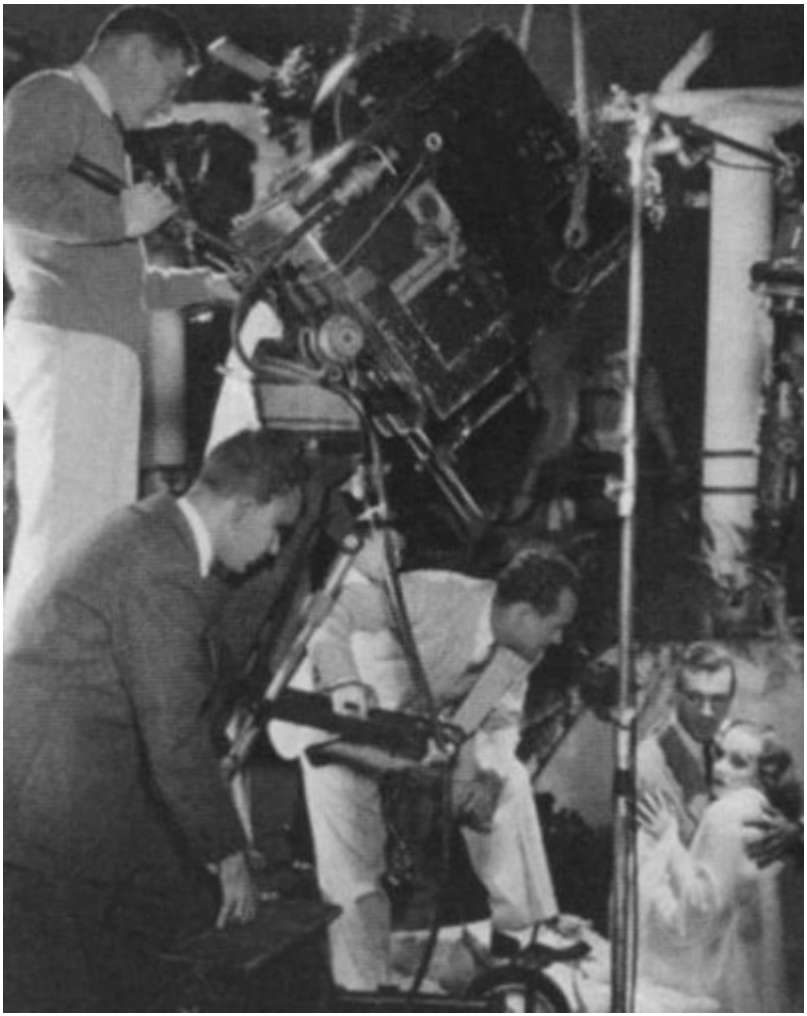
Марлен Дитрих и Джон Лодж в фильме Штернберга «Кровавая императрица». 1934 г.

Марлен Дитрих в фильме Штернберга «Дьявол — это женщина». 1935 г.

Фотопортрет, особенно любимый Марлен Дитрих. 1944 г.

«Мы путешествовали много, долго и далеко. По всему белу свету»

Под прицелом фото-

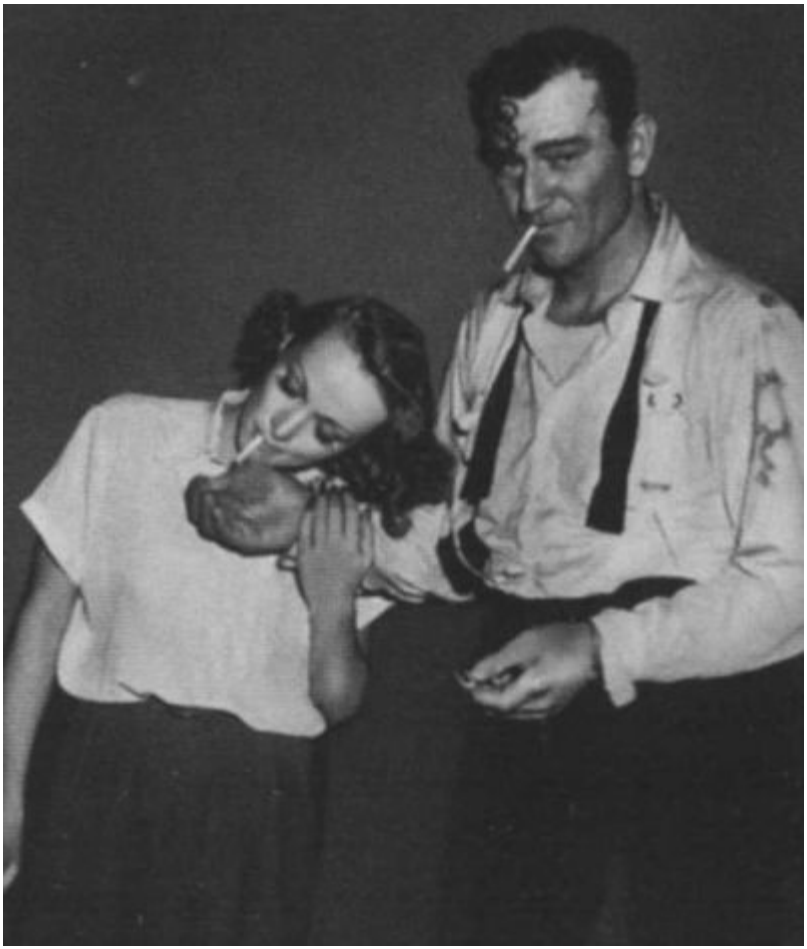


и кинокамер

Джордж Рафт и Марлен Дитрих в фильме Рауля Уолша «Энергия». 1941 г.

Марлен Дитрих и Мелвин Дуглас в фильме Эрнста Любича «Ангел». 1937 г.

Джеймс Стюарт и Марлен Дитрих в фильме Джорджа Маршалла «Дестри снова в седле».1939 г.



Марлен Дитрих и Джон Уэйн в фильме Тэя Гарнетта «Семь грешников».1940 г.

Эрих Мария Ремарк и Марлен Дитрих

Эрнест Хемингуэй и Марлен Дитрих

«Габен носил эту фотографию в бумажнике, когда ушел сражаться в Сопротивление». 1940 г.

Марлен утешала одним своим появлением. В полевом госпитале. 1945 г.

«На войне как на войне». Германия. 1945 г.

Выступление перед солдатами на фронте. 1945 г.

Жан Габен и Марлен Дитрих в освобожденном Париже. 1945 г.

Марлен Дитрих, свидетельница на свадьбе Эдит Пиаф. 1952 г.

Съемки фильма «Страх сцены». Слева направо: Марлен Дитрих, Гектор МакГрегор, режиссер Альфред Хичкок. 1950 г.

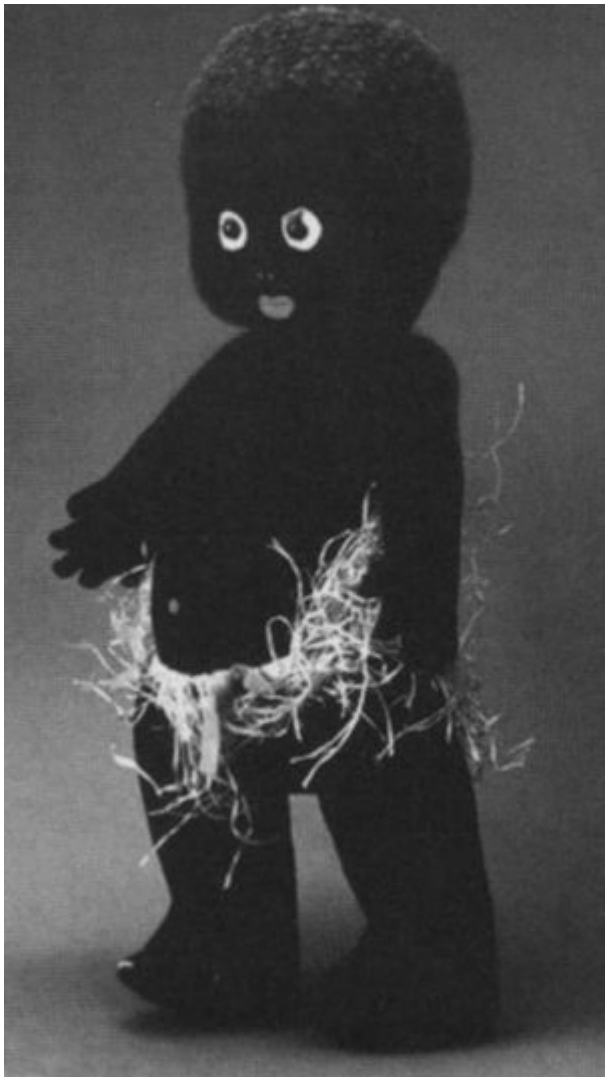
Марлен Дитрих перед зеркалом во время празднования своего дня рождения в отеле «Сахара». Лас-Вегас. 1954 г.

Марлен Дитрих с Морисом Шевалье.1960 г.

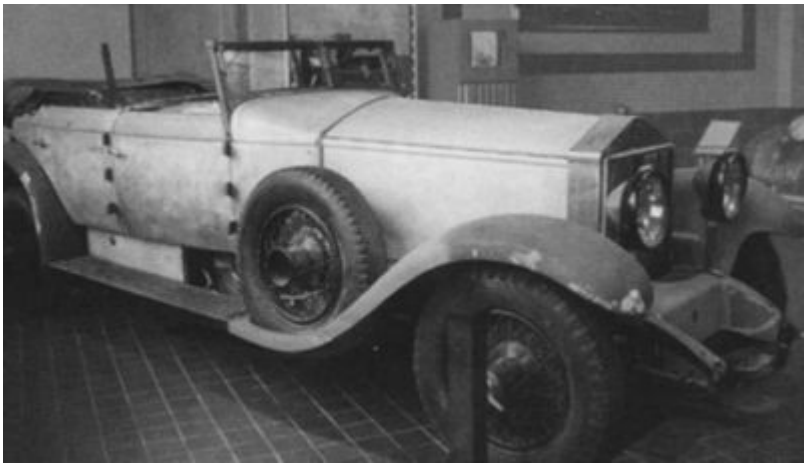
Марлен Дитрих в фильме Билли Уайлдера «Зарубежный роман».1948 г.

Марлен Дитрих и группа «Битлз» — участники Королевского варьете в театре принца Уэльского. 1963 г.

Марлен Дитрих на коленях перед своим любимым писателем Константином Паустовским. Москва. 1963 г.

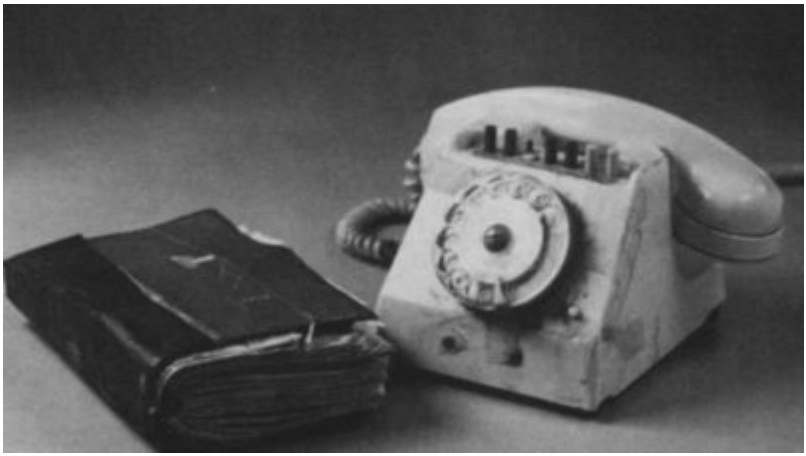


Кукла-негритенок — талисман Марлен Дитрих с «Голубого ангела» и до конца жизни



«Роллс-ройс Фантом» — первый автомобиль Марлен Дитрих в Голливуде. 1929 г.

«Збигнев Цибульский был самым красивым мужчиной, которого я знала. Я постоянно чувствую вину за его смерть»



Телефон и записная книжка из парижской квартиры Марлен Дитрих

«Сцена была моим раем». Концерт в Париже. 1959 г.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА МАРЛЕН ДИТРИХ

***1901**, 27 декабря* — в пригороде Берлина Шёнеберге родилась Мария Магдалена Дитрих, уменьшительное имя Лена. Ее отец Луи Дитрих (1867 г. р.) был офицером полиции. Мать Жозефина (урожденная Фельзинг) происходила из зажиточной семьи часовщиков. У Лены была старшая сестра Лизель, которая родилась 5 февраля 1900 года.

1906–1914 — посещение школы.

1908 — Лена сменила свое уменьшительное имя на Марлен.

5 *августа* — умер Луи Дитрих. Жозефина вышла замуж за Эдуарда фон Лоша, офицера от кавалерии. *1914–1918* — после объявления войны Жозефина и обе ее дочери поселились в Дессау. Фон Лош погиб на Восточном фронте в июле 1916 года. Марлен в это время занималась музыкой, интенсивно осваивала скрипку. *1919–1921* — проживание в веймарском пансионе, где Марлен продолжила занятия музыкой по классу скрипки и получила общее образование.

1922 — вернувшись в Берлин осенью 1921 года, Марлен была вынуждена отказаться от занятий музыкой, так как перетрудила руку. Она решила стать актрисой и сыграла первые маленькие роли в театре в постановке по пьесе Ведекинда «Ящик Пандоры» и в спектакле «Укрощение строптивой». В кино, получив приглашение от помощника режиссера Рудольфа Зибера, она снялась в фильме «Трагедия любви» Джо Мэя, где главную роль играл Эмиль Яннингс. Она также снялась в фильме «Маленький Наполеон» Георга Якоби.

1923 — в театре Марлен сыграла в четырех спектаклях, в том числе в «Пентисилее» по пьесе Клейста. В кино она снялась в двух фильмах, один из которых — «Человек у дороги» Вильгельма Дитерле.

17 мая — Марлен Дитрих вышла замуж за Рудольфа Зибера (Руди).

1924 — в театре Марлен сыграла в спектаклях «Сон в летнюю ночь», «Мнимый больной», «Пробуждение весны» по пьесе Ведекинда.

13 декабря — рождение дочери Марии Элизабет.

1925–1929 — Марлен сыграла полтора десятка ролей в театре и снялась в дюжине фильмов, в последних трех или четырех кинокартинах она уже играла главные роли.

1927 — Дитрих полгода жила в Вене без Руди и без дочери и

снялась там в фильме «Кафе „Электрик“». Руди сошелся с Тамарой Матуль (Тами), которая была его любовницей всю жизнь. Вернувшись в Берлин, Дитрих начала появляться на сцене мюзик-холла.

***1928**, май* — Марлен спела дуэтом с Марго Лион в представлении мюзик-холла «Это носится в воздухе». Это была ее первая песня, записанная на пластинку.

***1929**, сентябрь* — Джозеф фон Штернберг приехал из Голливуда вместе со своей женой Ризой Ройс снимать фильм «Голубой ангел», первый звуковой фильм Эмиля Яннингса, и заметил Марлен в представлении «Два галстука». Он пригласил ее на роль Лолы-Лолы, которая стала центральной.

9 ноября — Марлен начала сниматься в «Голубом ангеле».

***1930**, 1 апреля* — триумфальный премьерный показ «Голубого ангела» в Глориа-Палас в Берлине. В тот же вечер Марлен, подписавшая с «Парамаунт» контракт на два фильма, отправилась в Соединенные Штаты Америки. Штернберг уехал на два месяца раньше, чтобы подготовить всё к ее приезду.

13 апреля — прибытие Марлен Дитрих в Голливуд. *Июль* — начало работы над фильмом «Марокко», где Дитрих снималась уже как американская звезда. *Октябрь* — начало съемок фильма «Обесчещенная».

14 ноября — премьерный показ «Марокко» в Нью-Йорке.

5 декабря — выход на экраны английской версии «Голубого ангела».

***1931**, 5 марта* — премьера фильма «Обесчещенная». Первые три месяца, до апреля, Марлен провела в Берлине. Она возвратилась в Голливуд с дочерью Марией. Риза Ройс подала на нее в суд за то, что она разрушила их со Штернбергом семью.

Июль — 22 августа — приезд Руди в Голливуд. Вместе с женой, дочерью и Штернбергом он позировал для серии фотографий и возвратился в Париж, где жил вместе с Тами.

Август — ноябрь — съемки «Шанхайского экспресса».

***1932**, 2 февраля* — премьера «Шанхайского экспресса» в Нью-Йорке. Самый большой успех творческого союза Штернберг — Дитрих.

Май — начало съемок «Белокурой Венеры». Марлен угрожали похищением ребенка, отчего популярность актрисы резко повысилась, других последствий эта история не имела. Риза Ройс прекратила судебное дело против Дитрих.

22 сентября — премьерный показ «Белокурой Венеры». Фильм не имел успеха у публики и вызвал критические отзывы в прессе — это провал. Штернберг убеждал Марлен сняться у другого режиссера.

***1933**, февраль — май* — съемки в фильме Рубена Мамуляна «Песнь песней».

20 мая — Марлен Дитрих в Париже. Пришедшие к власти в конце января фашисты запретили показ фильма «Голубой ангел». Германский посол вызвал Марлен и предложил ей стать официальной кинозвездой нового режима. Она сделала вид, что согласна, но выдвинула одно условие: сниматься она будет только у Штернберга, что являлось, по сути, категорическим отказом, ведь Штернберг — еврей.

Июль — запись двух французских и четырех немецких песен. До осени Дитрих жила в Европе вместе с Руди, Марией и Тами. Штернберг готовился к съемкам их следующего совместного фильма и, как он выражался, к «полному погружению в стиль эпохи».

***1934**, весна* — съемки «Кровавой императрицы».

19 мая — премьера в Лондоне. Фильм был встречен плохо.

Октябрь — начало съемок фильма «Дьявол — это женщина». Штернберг объявил, что это будет его последний фильм с Дитрих.

***1935**, 3 мая* — премьера фильма «Дьявол — это женщина» в Нью-Йорке. Испанское правительство потребовало уничтожить фильм. Он был снят с проката и снова появился на экранах лишь в 1959 году. Из-за назначения в руководящий состав «Парамаунт» Эрнста Любича Штернберг покинул студию, где за восемь лет снял около десяти фильмов.

Декабрь — Дитрих начала сниматься в фильме «Желание» режиссера Фрэнка Борзейги.

***1936**, 11 апреля* — премьера фильма «Желание» в Нью-Йорке. Съемки у режиссера Генри Хэтэуэя в фильме «Я любила солдата», так и оставшемся незавершенным. Дитрих рассталась с «Парамаунт».

Апрель — июль — съемки в цветном фильме «Сад Аллаха» у режиссера Дэвида Селзника.

Июль — отъезд Дитрих в Лондон, куда ее пригласил сниматься в фильме за баснословный гонорар Александр Корда, вследствие чего она стала самой высокооплачиваемой актрисой в мире.

Конец июля — начало съемок фильма «Рыцарь без доспехов», режиссер Жак Фейдер.

19 ноября — премьера «Сада Аллаха» в Нью-Йорке.

1937 — после восьми месяцев, проведенных в Англии, Дитрих возвратилась в Голливуд, ей предстояли съемки на «Парамаунт» у Любича.

6 марта — начало процедуры для получения американского гражданства.

Конец мая — начало съемок фильма «Ангел».

Июнь — отъезд в Европу. В Венеции Марлен встретила Эриха Марию Ремарка. У них завязался роман. *2 сентября* — премьера фильма «Рыцарь без доспехов» в Париже.

3 ноября — премьера «Ангела» в Нью-Йорке. Фильм был встречен плохо. «Парамаунт» рассталась с Дитрих и Любичем. Дитрих не снималась в течение двух лет и трех месяцев.

***1938**, май* — Дитрих оказалась в списке «некассовых звезд».

6 июня — получение американского гражданства.

***1939**, лето* — во время отдыха в Антибе Марлен получила предложение от «Юниверсал» сняться в вестерне. Штернберг посоветовал ей согласиться.

Осень — съемки фильма «Дестри снова в седле».

29 ноября — премьерный показ фильма «Дестри снова в седле» в Нью-Йорке. Фильм пользовался большим успехом у публики, и карьера Дитрих снова пошла вверх.

1941 — съемки фильма «Нью-орлеанский огонек» французского режиссера Рене Клера. После бомбардировки Перл-Харбора и вступления в войну Соединенных Штатов Америки Дитрих записалась в Объединенную службу организации досуга войск *(USO),* которая занималась организацией выступлений артистов перед войсками.

1942–1943 — выступления Дитрих вместе с Орсоном Уэллсом с иллюзионистским номером, который был включен в пропагандистский фильм «Следуя за парнями». Она также снялась в четырех фильмах. В конце 1943 года Жан Габен вступил во французскую армию, созданную движением «Свободная Франция», и отправился на фронт в Северную Африку.

***1944**, апрель* — Марлен в чине капитана вооруженных сил США приехала в Касабланку. Она выступала в концертах в Алжире и нашла там Габена. Исполнение немецкой песни «Лили Марлен» на английском языке. Вслед за освободительными войсками Марлен направилась в Италию.

Зима — выступления перед войсками, принявшими участие в Арденнском сражении. Связь с генералом Джеймсом Гавеном.

***1945**, февраль* — приезд в освобожденный Париж.

Июль — возвращение в Нью-Йорк. Марлен получила известие от своей матери, которую разыскали в Берлине люди из американского Главного штаба. Она отправилась в Германию, чтобы повидаться с ней.

6 ноября — умерла Жозефина фон Лош.

1946 — возвратившись в Париж, Марлен снялась вместе с Габеном в фильме «Мартин Руманьяк» на французском языке, который совершенно не понравился публике и вызвал резкую

критику. Разрыв с Габеном.

1947 — возвращение в Соединенные Штаты.

4 июля — ее дочь Мария вышла замуж за Уильяма Риву. *Август — октябрь* — съемки фильма «Золотые серьги» на «Парамаунт».

Ноябрь — награждение медалью Свободы. Марлен Дитрих стала первой женщиной, удостоенной этой награды.

1948 — съемки у режиссера Билли Уайлдера в фильме «Зарубежный роман», который стал ее лучшим фильмом после прекращения работы со Штернбергом.

28 июня — у Марии родился первый сын. Это событие использовали для рекламы звезды как «самой гламурной бабушки в мире».

7 *июля* — премьера «Зарубежного романа» в Нью-Йорке.

1949*, май — сентябрь* — съемки в Лондоне в фильме Хичкока «Страх сцены», где она впервые спела песню Эдит Пиаф «Жизнь в розовом свете».

1950 — связь в Нью-Йорке с Юлием Бриннером.

1951*, март — апрель* — съемки в «Пресловутом ранчо» у режиссера Фрица Ланга, которого она ненавидела за деспотичное обращение.

1953*, декабрь* — первый сольный концерт в отеле «Сахара» в Лас-Вегасе за самый высокий гонорар, который когда-либо кому-либо платили. Начало концертной деятельности, которая продлилась 22 года, и Дитрих гастролировала по всему миру.

1954 — сольный концерт в «Кафе де Пари» в Лондоне с участием Ноэля Коварда, который представлял ее публике.

Август — гала-концерт в Монте-Карло, где ее представлял публике Жан Маре, зачитавший текст, написанный Жаном Кокто.

1955 — сольные концерты в Лондоне и Лас-Вегасе. Роль в фильме «Вокруг света за 80 дней» Майкла Андерсона, в котором снимались звезды из разных стран.

1957 — в начале года съемки в течение двух вечеров в коротких сценах в фильме «Печать зла» Орсона Уэллса. Со временем Дитрих будет считать, что никогда не играла лучше, чем в эти два вечера.

Лето — Марлен снялась в фильме «Свидетель обвинения» Билли Уайлдера.

Февраль и ноябрь — сольные концерты в Лас-Вегасе. *1958*— сольные концерты в Лас-Вегасе, Майами и Лондоне. Бёрт Бакарак стал ее аккомпаниатором.

1959*, май* — сольный концерт в Лас-Вегасе.

Август — турне по Южной Америке: Рио-де-Жанейро, Сантьяго (Чили), Сан-Паулу, Буэнос-Айрес, Монтевидео.

Ноябрь — выступление в театре «Этуаль» в Париже.

***1960**, апрель* — сольный концерт в Вене в Австрии.

Май — турне по Германии. Первое появление на немецкой сцене после 1929 года. Пресса была настроена враждебно из-за добровольческой деятельности М. Дитрих во время войны. В Дюссельдорфе молодая женщина плюнула ей в лицо. В Висбадене Марлен потеряла равновесие и сломала плечо, но продолжила гастроли. Ее концерт в Мюнхене, завершавший турне, прошел с триумфом (ее 64 раза вызывали на поклон). Короткое турне по Дании, Норвегии и Швеции.

Июнь — первая поездка в Израиль, сначала в Тель-Авив. Ей устроили овацию, когда она пела на немецком языке.

Июль — выступление в Испании (Мадрид).

Август — октябрь — сольные концерты в Соединенных Штатах Америки и Канаде.

1961 — в начале года съемки со Спенсером Трейси в «Нюрнбергском процессе» у Стэнли Крамера. Поездки с сольными концертами по Соединенным Штатам. Выход в свет книги Марлен Дитрих «Азбука моей жизни», где она излагает свои принципы и дает советы.

1962 — запись пояснительного текста к документальному фильму о Гитлере «Черная лиса». Эрих Мария Ремарк способствовал выходу версии этого фильма на немецком языке. Сольные концерты в Соединенных Штатах Америки, Франции, Германии и Швейцарии.

1963 — сольные концерты в Монако, Бельгии, Испании, Германии, Мексике, Соединенных Штатах, Швеции и Лондоне.

1964 — сольные концерты в Польше, Швейцарии, Советском Союзе, Дании, Швеции, Франции, Италии, Шотландии, Соединенных Штатах Америки, Канаде, Лондоне. Бёрт Бакарак больше не руководил ее оркестром. Она появилась в белом английском костюме от Диор на авеню Монтень в фильме «Париж, когда там жара».

1965 — сольные концерты в Южной Африке, Дании, Англии, Шотландии и Австралии.

26 марта — в психиатрической больнице умерла Тамара Матуль (Тами). Вышла в свет автобиографическая книга Штернберга «Веселье в китайской прачечной».

1966 — вторая и последняя гастрольная поездка в Израиль.

Сольные концерты в Польше, Южной Африке, Англии, Шотландии, Ирландии.

1967 — сольные концерты в Канаде, Дании, Финляндии, Нью-Йорке.

1968— сольные концерты в Австралии, Калифорнии, Нью-

Йорке, Лас-Вегасе.

1969 — сольные концерты в Канаде и Соединенных Штатах Америки.

22 декабря — Штернберг умер в Лос-Анджелесе.

1970*, сентябрь* — сольные концерты в Японии в городе Осака.

1971*, июль* — сольный концерт в Копенгагене.

Сентябрь — сольный концерт в Лондоне.

1972*, апрель* — выступление в Италии.

Май — сольный концерт в Лондоне.

Сентябрь — выступление в Соединенных Штатах Америки.

Ноябрь — снова выступление в Лондоне, где ее концерт в «Новом театре» был снят на пленку.

1973*, февраль — март* — турне по Соединенным Штатам.

Май — июнь — турне по Англии.

Сентябрь — октябрь — концерты в Париже, где она выступает в «Эспас Карден».

Конец октября — концерты в Дании и Швеции. *Ноябрь — декабрь* — концерты в Соединенных Штатах и Канаде. В Вашингтоне, желая пожать руку дирижеру оркестра, она упала в оркестровую яму и повредила ногу.

1974 — турне по Соединенным Штатам Америки.

Июнь — сольный концерт в Мексике.

Сентябрь — сольный концерт в Лондоне.

Ноябрь — концерты в Бразилии и Венесуэле.

Декабрь — концерты в Японии: Осака и Токио.

1975*, январь* — сольные концерты в Бельгии и Голландии. *Февраль* — выступление в Англии.

Март — июль — турне по Канаде и Соединенным Штатам Америки.

Сентябрь — турне по Австралии: Мельбурн, Канберра и Сидней.

29 сентября — в Сиднее Марлен упала на сцене и сломала берцовую кость. Ее отвезли в госпиталь в Нью-Йорк. Конец ее сценической и концертной деятельности.

1976 — Дитрих поселилась в своей парижской квартире, откуда она вскоре не смогла выходить и где была прикована к постели десять последних лет своей жизни. *24 июня* — в Калифорнии умер Рудольф Зибер (Руди).

1978 — съемки короткой сцены для фильма «Красивый жиголо — бедный жиголо» режиссера Дэвида Хеммингса. Дитрих исполнила песню, название которой являлось и названием фильма. Это последнее ее исполнение. Оно зачаровывает.

1979 — издана ее автобиографическая книга в переводе с

английского сначала в Германии, под названием «Возьми лишь жизнь мою», в дальнейшем она была переиздана на английском и немецком языках, а также переведена и издана на французском языке.

***1982**, сентябрь* — дома у Марлен на авеню Монтень Максимилиан Шелл, не снимая актрису на кинопленку, сделал звукозапись ее комментария к документальному фильму, посвященному ее творческому пути. Это одновременно и очень интересное, и душераздирающее документальное свидетельство.

***1992**, 6 мая* — Марлен Дитрих умерла в среду накануне открытия Каннского кинофестиваля, который был посвящен в тот год ей.

10 мая — прощание с актрисой в церкви Мадлен в Париже.

16 мая — похороны М. Дитрих в Берлине.

***2000**, 26 сентября* — открытие в Берлинском музее кино постоянной выставки коллекции Дитрих.

***2003**, 12 июня* — в Париже именем Марлен Дитрих назвали площадь, находящуюся неподалеку от авеню Монтень, где она жила.

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

Книги Марлен Дитрих

Дитрих М. Азбука моей жизни. М., 1997.

Дитрих М. Мысли и чувства. М., 2008.

Dietrich M. Marlene Dietrich's ABC. New York: Avon Book, 1961; New York: Frederick Ungar, 1984.

Dietrich M. Nachtgedanken. München: Bertelsmann Vferlag, 2005.

Dietrich M. «Sag mir, dafi du mich liebst». Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch, 2001.

Литература о Марлен Дитрих

Бах Ст. Марлен Дитрих: жизнь и легенда. Смоленск, 1997.

Брет Д. Марлен Дитрих. М., 2007.

Краснова Г. В. Марлен Дитрих. М., 1985.

Надеждин Н. Марлен Дитрих: «Уйти, чтобы остаться». М., 2008.

Ремарк Э. М. Триумфальная арка. М., 2009.

Рива М. Моя мать Марлен Дитрих. В 2 т. СПб., 2004.

Рифеншталь Л. Мемуары. М., 2006.

Скороходов Г. Пять вечеров с Марлен Дитрих. М., 2010.

Эйзенштейн С. М. Мемуары. В 2 т. М., 1997.

Bach St. Marlene Dietrich: Life and Legend. New York: W. Morrow, 1992.

Baxter J. The Cinema of Josef Von Sternberg. London: A. Zwemmer / New York: A S. Barnes & Co., 1971.

Baxter P. Just Watch! Sternberg, Paramount and America. London: British Film Institute, 1993.

Bosquet A. Marlène Dietrich: Un amour par téléphone. Paris: La Différence, 1992.

Bowman B. Master Space: Film Images of Capra, Lubitsch, Sternberg, and Wyler. Greenwood Publishing Group, 1992.

Marlene Dietrich: création d'un mythe, catalogue du Musée Galliera. Paris: Paris-Musées, 2003.

Marlene Dietrich: Photographs and Memories by Marlene Dietrich Collection of the Film Museum Berlin / Compiled by Jean-Jacques Naud and captioned by Maria Riva. New York, 2001.

Morley S. Marlene Dietrich. London: Sphere Books Limited, 1978.

Riva D. J. A Woman at War: Marlene Dietrich Remembered. Detroit: Wayne State University Press, 2006.

Riva M. Marlene Dietrich. New York: Ballantine Books, 1994.

Sembach K. J. Marlene Dietrich: Portraits 1926–1960 / Epilogue

by Josef von Sternberg; translated by Arthur S. Wfensinger and Richard H. Wood. New York, 1984.

Skɔrved M. Sh. Dietrich. London: Haus Publishing, 2003.

Spoto D. Blue Angel: The Life of Marlene Dietrich. New York: William Morrow and Company, 1992.

Sternberg J. Fun in a Chinese Laundry. New York: Macmillan, 1965.

Delgaudio S. Dressing the Part: Sternberg, Dietrich, and Costume. Fairleigh Dickinson University Press, 1993.

Weinberg H. G. Josef von Sternberg: A Critical Study. New York: Dutton, 1967.

Zucker C. The Idea of the Image: Josef von Sternberg's Dietrich Films. Fairleigh Dickinson University Press, 1988.

www. marlene. com.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1922, Германия: «Таковы мужчины» («Маленький Наполеон»). Режиссер Георг Якоби. Исполнитель главной мужской роли Пауль Хейдеманн.

1923, Германия: «Трагедия любви». Режиссер Джо Мэй. Исполнитель главной мужской роли Эмиль Яннингс.

1923, Германия: «Человек у дороги». Режиссер Вильгельм Дитерле. Исполнитель главной мужской роли Вильгельм Дитерле.

1924, Германия: «Прыжок в жизнь». Режиссер Йоханнес Гутер. В главной роли Ксения Десни.

1925, Германия: «Моя жена танцовщица» («Der Tänzer meiner Frau»). Режиссер Александр Корда. Исполнитель главной мужской роли Ливио Паванелли.

1925–1926, Германия: «Манон Леско». Режиссер Артур Робизон. В главной роли Лиа Де Путти.

1926, Германия: «Дюбарри сегодня». Режиссер Александр Корда. Исполнитель главной мужской роли Альфред Абель.

1926, Германия: «Выше голову, Чарли». Режиссер Вилли Вольф. Исполнитель главной мужской роли Михаэль Бонен.

1926, Германия: «Мадам не хочет детей». Режиссер Александр Корда. В главной роли Камилла Хорн.

1926, Германия: «Шутник». Режиссер Вилли Вольф. Исполнитель главной мужской роли Рейнхольд Шюнцель.

1927, Германия: «Его величайший обман». Режиссеры Гарри Пиль и Генрик Гален. Исполнитель главной мужской роли Пауль Валькер.

1927, Австрия: «Кафе „Электрик“». Режиссер Густав Учицки. Исполнитель главной мужской роли Вилли Форст.

1928, Германия: «Принцесса Олала». Режиссер Роберт Ланд. Исполнитель главной мужской роли Ганс Альберс.

1928, Германия: «Целую вашу ручку, мадам». Режиссер Роберт Ланд. Исполнитель главной мужской роли Гарри Лидтке.

1929, Германия: «Женщина, которая желанна». Режиссер Кертис Бернхардт. Исполнитель главной мужской роли Оскар Сима.

1929, Германия: «Корабль потерянных душ». Режиссер Морис Турнёр. Исполнитель главной мужской роли Гастон Модо.

1929, Германия: «Опасности брачного периода». Режиссер Фред Зауэр. Исполнитель главной мужской роли Эрнст Шталь-Нахбаур.

1930, Германия: «Голубой ангел». Режиссер Джозеф фон Штернберг. Исполнитель главной мужской роли Эмиль Яннингс.

1930, США: «Марокко». Режиссер Джозеф фон Штернберг. Исполнитель главной мужской роли Гари Купер.

1931, США: «Обесчещенная». Режиссер Джозеф фон Штернберг. Исполнитель главной мужской роли Виктор Маклаглен.

1932, США: «Шанхайский экспресс». Режиссер Джозеф фон Штернберг. Исполнитель главной мужской роли Клив Брук.

1932, США: «Белокурая Венера». Режиссер Джозеф фон Штернберг. Исполнитель главной мужской роли Кэри Грант.

1933, США: «Песнь песней». Режиссер Рубен Мамулян. Исполнитель главной мужской роли Брайан Ахерн.

1934, США: «Кровавая императрица». Режиссер Джозеф фон Штернберг. Исполнитель главной мужской роли Джон Лодж.

1935, США: «Дьявол — это женщина». Режиссер Джозеф фон Штернберг. Исполнитель главной мужской роли Лайонел Атвилл.

1935, США: «Демонстрация мод в Голливуде». Режиссер Джозеф фон Штернберг. Документальный фильм, в котором звезды киностудии «Парамаунт» демонстрируют свои костюмы из фильмов.

1935–1936, США: «Желание». Режиссер Фрэнк Борзейги. Исполнитель главной мужской роли Гари Купер.

1936, США: «Она любила солдата». Режиссер Генри Хэтэуэй. Исполнитель главной мужской роли Чарлз Бойер. Фильм не завершен.

1936, США: «Сад Аллаха». Режиссер Ричард Болеславски. Исполнитель главной мужской роли Чарлз Бойер.

1937, США: «Рыцарь без доспехов». Режиссер Жак Фейдер. Исполнитель главной мужской роли Роберт Донат.

1937, США: «Ангел». Режиссер Эрнст Любич. Исполнитель главной мужской роли Мелвин Дуглас.

1939, США: «Дестри снова в седле». Режиссер Джордж Маршалл. Исполнитель главной мужской роли Джеймс Стюарт.

1940, США: «Семь грешников». Режиссер Тэй Гарнетт. Исполнитель главной мужской роли Джон Уэйн.

1941, Франция: «Нью-орлеанский огонек». Режиссер Рене Клер. Исполнитель главной мужской роли Брюс Кэбот.

1941, США: «Энергия». Режиссер Рауль Уолш. Исполнитель главной мужской роли Джон Уэйн.

1942, США: «Так хочет леди». Режиссер Митчел Лейзен. Исполнитель главной мужской роли Фред Макмюррэй.

1942, США: «Негодяи». Режиссер Рэй Энрайт. Исполнитель главной мужской роли Джон Уэйн.

1942, США: «Питсбург». Режиссер Льюис Сейлер. Исполнитель главной мужской роли Джон Уэйн.

1943, США: Документальный фильм «Шоу-бизнес в войне». Единственный показ.

1944, США: «Следуя за парнями». Режиссер А. Эдвард Сазерленд. Исполнитель главной мужской роли Джорж Рафт. Она появляется вместе с Орсоном Уэллсом в иллюзионистском номере.

1944, США: «Кисмет». Режиссер Уильям Дитерле. Исполнитель главной мужской роли Рональд Колман.

1946, Франция: «Мартин Руманьяк». Режиссер Жорж Лакомб. Исполнитель главной мужской роли Жан Габен.

1947, США: «Золотые серьги». Режиссер Митчел Лейзен. Исполнитель главной мужской роли Рэй Милланд.

1948, США: «Зарубежный роман». Режиссер Билли Уайлдер. В главной роли Джин Артур.

1949, США: «Мозаика». Режиссер Флетчер Маркл. Исполнитель главной мужской роли Франшо Тоун. Единственный показ.

1950, Великобритания: «Страх сцены». Режиссер Альфред Хичкок. В главной роли Джейн Уайман.

1951, Великобритания: «Нет пути» («На небе нет шоссе»). Режиссер Генри Костер. Исполнитель главной мужской роли Джеймс Стюарт. Партнер Марлен Дитрих — Джек Хоукинс.

1952, США: «Пресловутое ранчо». Режиссер Фриц Ланг. Исполнитель главной мужской роли Артур Кеннеди. Партнер Марлен Дитрих — Мэл Феррер.

1956, США: «Вокруг света за 80 дней». Режиссер Майкл Андерсон. Исполнитель главной мужской роли Дэвид Найвен.

1957, Италия — США: «Монте-Карло» («История в Монте-Карло»), Режиссер Самюэль Тейлор. Партнер Марлен Дитрих — Витторио де Сика.

1957, США: «Свидетель обвинения». Режиссер Билли Уайлдер. Партнер Марлен Дитрих — Тайрон Пауэр.

1958, США: «Печать зла». Режиссер Орсон Уэллс. Исполнитель главной мужской роли Чарлтон Хестон.

1961, США: «Нюрнбергский процесс». Режиссер Стэнли Крамер. Партнер Марлен Дитрих — Спенсер Трейси.

1962, США: «Черная лиса: Правдивая история об Адольфе Гитлере». Документальный фильм Луи Клайда Стоумена. Марлен Дитрих читает пояснительный текст за кадром.

1964, США: «Париж, когда там жара». Режиссер Ричард Куайн *(Richard Quine)*. Исполнитель главной мужской роли Уильям Холден. Марлен снялась в эпизоде.

1972, Великобритания — США: «„Желаю тебе любви“. Вечер с Марлен Дитрих». Документальный фильм Кларка Джонса.

Сольные концерты 23 и 24 ноября, снятые на пленку в лондонском «Новом театре» (киноверсия сольных концертов).

1978, Германия (ФРГ): «Красивый жиголо — бедный жиголо». Режиссер Дэвид Хеммингс. Партнер Марлен Дитрих — Дэвид Боуи.

1982, ФРГ — США: «Марлен». Документальный фильм Максимилиана Шелла. Пояснительный текст за кадром читает Марлен Дитрих.

Самые знаменитые ее фильмы регулярно копировались на видеокассеты VHS, а теперь выходят и на дисках DVD. Так, в 2004 году на DVD была выпущена английская версия «Голубого ангела». Кроме самого фильма в этот диск включены отыскавшиеся съемки кинопроб Марлен, сделанные Штернбергом, которые она сама никогда не видела.

ДИСКОГРАФИЯ

Альбомы

1951: Marlene Dietrich Overseas.
1954: Live at the Café de Paris.
1959: Dietrich in Rio.
1960: Wiedersehen mit Marlene.
1964: Marlene singt Berlin.
1964: Die neue Marlene.
1964: Dietrich in London.

Сборники (выборочно)

1949: Souvenir Album.
1952: M. D. Live 1932–1952.
1959: Lili Marlene.
1969: Marlene Dietrich.
1973: The Best of Marlene Dietrich.
1974: Das war mein Milljöh.
1982: Her Complete Decca Recordings.
1992: The Marlene Dietrich Album.
*1992:*Art Deco Marlene Dietrich.
2007: Marlene Dietrich with the Burt Bacharach Orchestra.

notes

Примечания

1

Ирэн Ленц (1900–1962) — американский модельер. В 1930-х годах она была одним из популярнейших голливудских дизайнеров. *(Прим. ред.)*

2

Родилась в 1900 году. Карьера Хенни Портен завершилась с приходом к власти нацистов, поскольку ее муж был евреем.

3

Эмиль Дженнингс — в голливудских фильмах.

4

Название, данное студией, невзирая на протесты Штернберга, являвшегося также автором сценария, «…эта дама-шпионка не обесчещена, а расстреляна».

5

Ремарк Э. М. Триумфальная арка / Пер. с нем. Б. Кремнева, И. Шрайбера. М., 1993.

6

В связи с премией стоит рассказать об одной абсурдной ситуации: сама Марлен никогда не удостаивалась «Оскара», но когда однажды ее пригласили вручать премию и она вышла на сцену, зал встретил ее такими бурными аплодисментами, словно победительницей была она и статуэтку должны были вручать ей.

7

Выступления Дитрих вызвали яростные нападки сторонников нацизма (в Дюссельдорфе одна девушка даже плюнула ей в лицо), но актрису официально поддержал Вилли Брандт, бывший тогда мэром Западного Берлина, и, в конце концов, ее ждал триумф (27 мая после концерта в Мюнхене ее 64 раза вызывали на поклон).